ИСКУССТВО КИНО

9
1964

В НОМЕРЕ:



6 НОЯБРЯ 1943 ГОДА. ПЕРВЫЙ ДЕНЬ В ОСВОБОЖДЕННОМ ОТ ГИТЛЕРОВСКИХ ЗАХВАТЧИКОВ КИЕВЕ. Н. С. ХРУЩЕВ, А. П. ДОВЖЕНКО и М. П. БАЖАН

(Из архива музея Киевской студии имени А. П. Довженко)

ПРЕМИИ и НАГРАДЫ КАРЛОВЫХ ВАР

ЖЮРИ XIV МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ ПРИСУДИЛО:

БОЛЬШУЮ ПРЕМИЮ — «ХРУСТАЛЬНЫЙ ГЛОБУС» — фильму режиссеров Яна Кадара и Эльмара Клоса **«Обвиняемый»** (ЧССР).

ОСОБУЮ ПРЕМИЮ ЖЮРИ — фильму режиссера Франклина Шеффнера **«Самый достойный»** (США) особо отметив актерскую работу Генри Фонда.

ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ: фильму режиссера Александра Столпера **«Живые и мертвые»** (СССР) — «за правдивое отображение высоких моральных качеств народа, за воплощение идеи доверия к человеку» и фильму **«Стремнина»** (Венгрия) — «как первой работе подающих большие надежды молодого режиссера Иштвана Гааля и оператора Шандора Шара».

ПРЕМИЯ ЗА ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ ЖЕНСКОЙ РОЛИ присуждена **Жанне Моро** (фильм Луиса Бюнюэля «Дневник горничной», Франция), премию за ЛУЧШЕЕ ИСПОЛНЕНИЕ МУЖСКОЙ РОЛИ получил **Венчислав Глинский** (фильм Станислава Ружевича «Эхо», Польша).

ОСОБЫМИ ПОЧЕТНЫМИ ГРАМОТАМИ ЖЮРИ награждены молодые актеры **Луис Феррин** (фильм режиссера Хорхе Грау «Непосредственный», Испания) и **Стефан Йордаке** (фильм режиссера Михая Якоба «Чужой», Румыния).

Премии II симпозиума молодой и новой кинематографии стран Африки, Азии и Латинской Америки, проходившего в рамках Карлововарского фестиваля, присуждены:

БОЛЬШАЯ ПРЕМИЯ СИМПОЗИУМА (ex aequo) — фильмам **«Зной»** (режиссер Лариса Шепитько, Киргизская ССР) и **«Место под солнцем»** (режиссер Дино Миннити, Аргентина).

ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ — фильмам **«Решение»** (режиссер Хосе Массип, Куба), **«Лос гаучос»** (режиссер Хулио Андрес Россо, Аргентина), **«Елена»** (режиссер Нипос Фенек Микелидес, Кипр).

ПОЧЕТНЫЕ ГРАМОТЫ — фильмам **«Сказ о матери»** (режиссер Александр Карпов, Казахская ССР) и **«Будешь искать знания»** (режиссер Мохамед Лакхуар Хамин, Алжир).

Кроме того, международный комитет симпозиума присудил ПОЧЕТНЫЙ ДИПЛОМ фильму **«Золотые оковы»** (режиссеры Рене Вотье и Мустафа Ферхи, Тунис) и ПОЧЕТНЫЕ АДРЕСА фильмам **«Зима в Чехословакии»** (режиссер Пийасири Гунартна, Цейлон) и **«Осторожно, ребенок!»** (режиссер Набил Али Мундаз Малех, Сирия).

Жюри Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ) присудило премию фильму режиссера Карло Лидзани **«Горькая жизнь»** (Италия).

В тридцать одном городе Чехословацкой Социалистической Республики проходил XV кинофестиваль трудящихся, на котором демонстрировались фильмы пятнадцати стран. Около полутора миллионов зрителей просмотрели фильмы фестиваля.

Национальное жюри кинофестиваля трудящихся присудило ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ чехословацкому фильму **«Обвиняемый»** (режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клос). ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ присуждены итальянскому фильму **«Четыре дня Неаполя»** (режиссер Нанни Лой) и польскому фильму **«Пассажирка»** (режиссер Анджей Мунк).

ПРЕМИИ ЗА АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО удостоен **Ричард Гаррис** («Эта спортивная жизнь», Англия), ЗА ОПЕРАТОРСКУЮ РАБОТУ — **Вадим Юсов** («Я шагаю по Москве», СССР).

По категории короткометражных фильмов ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ получил фильм **«Игра»** (режиссер Душан Вукотич, Югославия), ВТОРУЮ — **«Быть или не быть»** (режиссер Павел Гобл, Чехословакия) и ТРЕТЬЮ — **«Мяч летает»** (режиссер Жан Дак, Франция).

Впервые в этом году была присуждена ПРЕМИЯ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ КИНОЗРИТЕЛЕЙ. Ее получил фильм режиссера Олдржиха Липского **«Лимонадный Джо»** (ЧССР), который просмотрело более 250 тысяч зрителей.

Содержание



А. П. ДОВЖЕНКО



Последний рисунок Александра Петровича — эскиз к фильму «Поэма о море», сделанный им на доске в рабочем кабинете на «Мосфильме». 1956 год



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

Г. КУНИЦЫН

Насущные задачи

Почему так важна сегодня проблема развития документального кино? Почему она становится все острее? Отчего споры вокруг нее разгораются все жарче? Может быть, в кинодокументалистике наметились какие-либо серьезные провалы?

Как раз наоборот. Она успешно развивается и набирает силы для нового подъема. Об этом единодушно говорилось на недавно состоявшемся VIII пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. Все дело в том, что творчество советских кинодокументалистов вступило в стадию, когда ему уже нельзя довольствоваться прежним местом во втором ряду армии кинематографистов. Устаревший «табель о рангах» должен быть приведен в соответствие с действительным положением вещей.

Это, конечно, не означает, что в последнее время хоть в какой бы то ни было степени снизилась роль художественной кинематографии. Это означает лишь то, что возрастает роль кинопублицистики, равно как и научно-популярного кино, в жизни нашего народа. У нас, в нашей кинематографии как в едином и в то же время многослойном искусстве нет и не должно быть «пасынков». Каждый вид кино делает одинаково почетное и нужное дело.

В свое время документалистика явилась первоосновой для развития советского кинематографа. Теперь она возвращает себе это назначение.

С хроники, с кинодокументалистики начиналось советское кино. Знаменитое высказывание Ленина — «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» — стало возможным на заре Советской власти главным образом потому, что тогда уже были достигнуты значительные успехи в развитии советской документальной кинематографии, она подготовила почву для последующего взлета художественного кинематографа.

Советский документальный и художественный кинематограф с первых же шагов повел наступление на буржуазную идеологию. И нет ничего случайного в том, что очень скоро в авангарде мирового кино оказались создатели как художественных наших фильмов,

так и документальных. Фильмы Д. Вертова, Э. Шуб и других советских мастеров прокладывали себе дорогу на мировой экран не позади «Броненосца «Потемкин», а рядом с ним.

Все это я говорю для того, чтобы сравнить, сопоставить, что есть общего между тем временем, когда наше кино развивалось под непосредственным руководством Ленина, и периодом, который наступил после XX и XXII съездов партии.

Казалось бы, общее только в том, что у нас вновь торжествуют ленинские нормы жизни и ленинские принципы партийного руководства. Это, конечно, так. Но достаточно ли ограничиваться констатацией благоприятных следствий всеобщего оздоровления обстановки и перечислением первоклассных произведений последних лет?

Нельзя забывать, что в развитии советской кинематографии никогда не было перерыва и застоя. Даже во времена культа личности продолжался неодолимый процесс накопления эстетических ценностей. Следует назвать такие выдержавшие испытание временем фильмы, как «Победа на Правобережной Украине» А. Довженко, «Суд народов» Р. Кармена, «Челюскинцы» Я. Посельского, «Берлин» Ю. Райзмана, «Освобожденная Франция» С. Юткевича, чтобы стала очевидной несостоятельность утверждений наших идейных противников, разглагольствующих о «застое» в советском документальном кино 30-х и 40-х годов. Что же касается художественного кинематографа, то можно ли связывать появление таких шедевров мирового искусства, как фильмы «Чапаев», «Великий гражданин», трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Депутат Балтики», «Волга-Волга», «Цирк», «Трактористы», «Сельская учительница», «Молодая гвардия» и другие, с «упадком» в советском киноискусстве.

Речь поэтому может идти лишь о том, что вредное влияние идеологии культа личности мешало развиваться нашему киноискусству еще более быстро, чем оно развивалось.

Постоянное стремление советских кинематографистов к новаторству, а главное, сложившаяся в последнее десятилетие атмосфера всеобщего творчества подготовили сейчас условия для наступления нового этапа в развитии и художественного, и документального, и научно-популярного кино в нашей стране.

Кинодокументалистика все смелее выходит за рамки хроники и частного факта в сферу необозримо широкого исследования жизни и никак не может более рассматриваться как лишь приложение к игровым художественным фильмам. Наступает тот этап, когда (если применить военную терминологию) наряду с автоматчиками и легкими подразделениями в виде повседневной хроники и различных малочастевок вступают в сражение за коммунистические идеалы орудия крупнейшего современного масштаба — документальные киноэпопеи, интереснейшие документальные киноэпопеи, которые бросают вызов на соревнование самым увлекательным художественным фильмам.

Суть дела не меняется от того, что самая крупная и самая первая из этих эпопей — «Русское чудо» — создана не нами, а нашими друзьями из ГДР. Во-первых, все же друзьями, единомышленниками, а, во-вторых, без достижений советского документального кино и без участия советских кинематографистов и их помощи она, как свидетельствуют сами Торндайки, не могла бы быть создана.

Да дело и не только в «Русском чуде». Дело даже не в том, что у нас сейчас готовятся свои киноэпопеи, которые, возможно, еще выше поднимут престиж документального кино. Настало время, когда творческие закрома кинодокументалистов настолько наполнились, что могут смело и свободно соединять правду факта с правдой великого обобщения в изображении богатейшей и героической жизни нашего народа, нашей партии.

Это как раз и есть то самое заветное, чего так долго недоставало документальному кино, чтобы самостоятельно, без помощи чисто художественного вымысла держать в творческом священнодействии зрительскую аудиторию.

Но если уж это произошло, то, значит, документальное кино теперь получает возможность создавать не отдельные сюжеты, а обобщенный образ эпохи, образ народа. На экране стало возможно воспроизвести движение истории.

Отсюда появились и новые возможности для дальнейшего взаимообогащения художественного и документального кино. Отсюда и новая эпоха в развитии кинопублицистики, возвращающей себе в новых обстоя-

тельствах замечательнейшую способность быть стимулятором и разведчиком в развитии всего кинематографа!

Разве не заставил, к примеру, фильм «Русское чудо» задуматься каждого, кто его видел, над самыми важнейшими нашими проблемами и дальнейшими судьбами кино?

Когда мы посмотрели этот фильм, стало особенно очевидно, насколько слабо, неглубоко, неполно ранее показывались на экране наша революция, великие преобразования, происшедшие в стране за годы Советской власти. А иногда действительность ведь и просто искажалась.

Именно в связи с этим Н. С. Хрущев в прошлом году говорил об ошибках, допускаемых отдельными создателями художественных фильмов о советском обществе. Проанализировав киноэпопею «Русское чудо», он поставил перед художественной кинематографией совершенно ясную и понятную задачу: покажите, как на самом деле все было, покажите это в совершенных художественных образах, и народ вам скажет спасибо.

Многое сделано в нашем искусстве после встреч руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, после июньского Пленума ЦК КПСС. Художественные фильмы теперь стали светлее, оптимистичнее и правдивее, и вряд ли кто станет оспаривать, что немалая заслуга в этом принадлежит документальному кино, создающему здоровый, правдивый, светлый контраст различным кривляниям и копаниям на задворках и в то же время не проходящему и мимо недостатков.

Симптоматично и то, что за последнее время получает распространение особый вид художественно-документального фильма. Это не включение хроники в игровые картины, и это не просто кинодокументалистика. Бывают события, крупные и значительные, которые невозможно с необходимой эмоциональной полнотой воплотить без мастерского использования документального киноматериала. И кинодокумент здесь, когда он необычайно разнообразен, но отлично отобран и подчинен высокой авторской идее, становится органичным и главным компонентом сюжета и композиции. Достигается, казалось бы, невозможное — если и не создание целиком (что свойственно только художественному кино), то, по крайней мере, в о с п р о и з в е д е н и е и н д и в и д у а л ь н ы х х а р а к т е р о в. А когда эти характеры еще и «вписаны» в конкретный, документальный образ эпохи, общества, народа, то, естественно, они обладают способностью не меньшего, а порой и большего эстетического воздействия на зрителя. В таких фильмах — другими средствами, чем в художественной кинематографии, — возможно достигнуть соединения эпического звучания с драматизмом и лирикой. Это с лихвой заменяет так называемые инсценировки, нередко свидетельствующие лишь о бедности документального материала или о творческой немощи авторов.

Многие крупные мастера художественного игрового кинематографа и раньше ставили документальные фильмы. Сейчас эта традиция получает еще большее развитие, ибо богатства арсенала кинодокументалистики нередко позволяют художнику сказать о той или иной эпохе и ее людях более ярко и впечатляюще, чем это может сделать самая буйная творческая фантазия. Ведь теперь в кинематографическое обращение поступают уже не отдельные кадры, сюжеты, а десятилетиями отснимавшаяся картина советской действительности, образ советской эпохи.

Приход крупных мастеров художественного кино в область кинодокументалистики, безусловно, послужит делу дальнейшего подъема как той, так и другой отрасли советской кинематографии и, вероятно, поможет авторам в будущем еще более плодотворно работать над созданием художественных фильмов.

В связи с ростом роли документального кино ему все большее внимание уделяется нашей партией.

Надо вдуматься в тот факт, что в последнее время почти нет ни одного выступления Н. С. Хрущева по внутренним вопросам, где бы ни говорилось о документальном и научно-популярном кино, об их высоком назначении.

Принципиально важное слово о роли советского кино было сказано в прошлом году на июньском Пленуме ЦК КПСС. Пленум записал в своем решении, что кино является о д н о й и з г л а в н ы х у д а р н ы х с и л п а р т и и в и д е о л о г и ч е с к о й б о р ь б е. Это возлагает огромную ответственность на работников советской кинематографии. Особая роль здесь принадлежит кинодокументалистам.

Если применительно к печати Н. С. Хрущев говорил, что писатели — верные помощ-

ники партии, а журналисты, кроме того, еще и ее подручные, то такое же разграничение правомерно и в области кино. Если деятели художественной кинематографии — помощники партии, то кинодокументалисты, являющиеся одновременно и киножурналистами, кроме того, что они помощники, еще и подручные партии в великом деле коммунистического воспитания народа. По специфике своего труда они должны, могут и откликаются на каждое крупное событие немедленно.

Сделано действительно много. У нас есть классика прошлых лет и есть великолепные фильмы современных авторов. Наряду с картинами Д. Вертова и Э. Шуб мы можем гордиться лучшими фильмами В. Ерофеева, А. Турина, Я. и И. Посельских, И. Копалина, Р. Кармена, А. Медведкина, Р. Григорьева, А. Кочеткова, И. Сеткиной, Е. Учителя, Л. Дербышевой, М. Каюмова, Е. Вермишевой, А. Колошина и многих других.

Но в то же время сколько еще по нашим экранам ходит фильмов холодных и посредственных, не задевающих никого за живое!

Документалисты еще в большом долгу перед советским народом. Им еще только предстоит по-настоящему глубоко показать советских ученых, современного молодого человека, новый быт семьи, жизнь учителя, врача, рабочего, колхозника. Все это нужно показать достойно, не принижая величие советских людей. Для этого необходимо очень чутко и внимательно относиться к требованиям времени, постоянно искать новые средства изображения быстротекущей жизни, не повторять ошибок прошлого.

Не так давно в Идеологическом отделе ЦК КПСС состоялось совещание директоров киностудий, на котором выступил секретарь ЦК партии Л. Ф. Ильичев. Он говорил о том, что за год, прошедший после встреч руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией, проведена большая очистительная работа по борьбе с заимствованием не лучших образцов из западного искусства. Ее нужно продолжать. Но не менее серьезным недостатком в искусстве является наша доморощенная серость и посредственность. Сейчас на передний план выдвигается борьба против этого порока. Надо опираться прежде всего на наиболее талантливые кадры, работать с ними терпеливо и тактично, направляя их на отображение коренных проблем нашей жизни.

Говоря о борьбе с посредственностью в искусстве, тов. Ильичев подчеркнул необходимость преодоления попыток так называемой «эстетизации серости жизни». Речь шла о том, что иногда даже талантливые люди (потому-то им это в какой-то мере удается) пытаются «просветлить», прикрасить модно одетого обывателя, показывают на экране не главное, а второстепенное или даже десятистепенное, но показывают это в изысканной форме, в «позолоченной кожуре».

Поэтому-то и встает еще острее проблема создания таких документальных фильмов о советской действительности, которые по воздействию на зрителя могли бы успешно соперничать с лучшими художественными фильмами.

Первоочередная задача советской кинематографии — достойно встретить 50-летие Советской власти и 100-летие со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

В дни юбилея история как бы вновь становится сегодняшним днем. Бесценные ленты исторической кинолетописи будут положены в основу картин, посвященных 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Одно из центральных мест среди этих произведений должна занять киноэпопея о партии, вызванная к жизни известным обращением ленинградских рабочих. Ее создает кинорежиссер И. Копалин.

Особое место должен занять среди юбилейных картин и многосерийный фильм под общим названием «Лениниана». Он включает в себя семнадцать картин, посвященных жизни и борьбе В. И. Ленина. Здесь предполагается показать Ленина во всем его величии. Ведь несмотря на серьезные успехи советского кино в раскрытии образа Ленина, сделано здесь в общем-то пока не много. И потому в связи с предстоящим созданием «Ленинианы» нельзя не обратить внимание на следующее: сейчас, в предюбилейное время, когда очень многие киноработники (и это естественно) стремятся ставить фильмы о Ленине, другие к месту и не к месту в фильмах, посвященных самым разным проблемам, тоже считают своим долгом коснуться этой темы. А мы не можем, не имеем права допустить, чтобы эта проблематика мельчала и растаскивалась по частям.

Фильмы, посвященные ленинской проблематике, должны составить яркую полосу в развитии советской кинодокументалистики.

Зритель не простит, если эти произведения окажутся ниже по своему эстетическому и идейному воздействию, чем такие выдающиеся картины, как «Ленин» («Последние страницы») или как «Русское чудо». Ранее созданные крупные произведения должны сейчас служить нам лишь стартовой площадкой для новаторства, а не пределом мечтаний и исканий.

В чем одна из причин успеха отличной картины И. Сеткиной «Ленинским курсом»? В том, что здесь показано единение партии с народом, единение руководителей партии с массами, как это и есть в жизни. Здесь массы не выступают лишь в качестве фона для руководителей. Они действуют. А руководители предстают перед нами как выражение воли масс, воли партии.

А что мы видим в некоторых фильмах о Ленине? Он нередко выглядит одиноким или оказывается только в кругу членов своей семьи. Он бывает одинок даже тогда, когда против него организованно выступают его противники. Спрашивается: где же была партия, где был народ в это время? Где были соратники, та знаменитая ленинская гвардия, о которой мы любим говорить, но чаще всего почему-то безымянно?

Каждый фильм должен давать что-то новое, вызывать у молодежи (и это очень важно) непреодолимое стремление изучать Ленина, читать Ленина.

Нужно очень и очень серьезно отнестись также к созданию киноэпопеи о Великой Отечественной войне.

В связи с этим хотелось бы напомнить, что писал Р. Кармен в «Правде» летом 1942 года: «Пройдут тяжелые времена войны. Враг будет уничтожен, и на развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начнем строить новые города, села, разбивать цветущие скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из пахотной земли обугленную ржавую сталь сгоревших немецких танков.

Тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров ленты — бесценной летописи великих наших дней, которую мы сейчас называем простым словом — «кинохроника». И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети».

Вот и надо добиться того, чтобы, глядя на киноэпопею о Великой Отечественной войне, все человечество затаило дыхание. Сейчас над этим фильмом работают С. С. Смирнов и Р. Кармен.

Создание киноэпопеи нельзя понимать узко — только лишь как рождение историко-партийных и историко-революционных фильмов. Великие революционные даты мы должны ознаменовать крупными произведениями, посвященными прежде всего нашей современности, борьбе советского народа за выполнение Программы партии.

Было бы непростительно впадать в крайность. Наши великие праздники не могут служить поводом для повального ухода в прошлое. У нас не менее героическое настоящее.

Недавно ЦК КПСС принял постановление «О работе киностудии «Мосфильм». В нем изложены задачи не только этой студии и даже не только всех других студий художественных фильмов. Это постановление имеет прямое отношение к документальной кинематографии.

В качестве первой и главной задачи перед советской кинематографией выдвигается создание картин о советском образе жизни, о советском образе мышления, прежде всего о том, каковы они сегодня, на нынешнем этапе борьбы за коммунизм.

Нужны такие крупные произведения, которые в высшей степени убедительно показали бы дела «его величества рабочего класса», нужны фильмы о людях большой химии, о мастерах сельского хозяйства. Именно такими фильмами советские кинодокументалисты будут прежде всего держать экзамен перед народом и перед партией в предстоящие юбилейные годы.

К сожалению, весь этот великий труд, даже если он увенчается огромными творческими достижениями, может не принести желаемого результата, если не изменится положение с прокатом документальных и научно-популярных фильмов. Сейчас это дело поставлено из рук вон плохо.

Так, во многих городах и селах Грузии документальные и научно-популярные фильмы почти совсем не доходят до зрителя, лежат на складах прокатных контор. В Гори в 1963 году ни разу не демонстрировались даже киножурналы. В группе районов, обслуживаемых Гурджаанским отделением кинопроката, фильм «Ленин» («Последние страницы»), поступивший в 1963 году, демонстрировался лишь один день. Фильм «Герои не уми-

рают» — тоже один день. Фильм «Совесть хлебороба» в течение года не демонстрировался ни разу.

Не лучше обстоит дело в Азербайджане, где в Евлахском отделении кинопроката фильм «Воспоминания о Ленине» с января 1962 года был на экране всего десять дней, в Армении, где в Ленинаканском отделении фильм «От весны до весны» на киноустановки совсем не выдавался.

В прокатных организациях Узбекистана имеется более трех тысяч названий хроникально-документальных и научно-популярных фильмов (двенадцать тысяч копий), но многие из них лежат месяцами и годами на базах кинопроката или демонстрируются на небольшом количестве киноустановок. В Кара-Калпакской АССР, где имеется 198 киноустановок, фильм «Мы видели Ленина» с 1961 года демонстрировался только девять дней, фильм «Ленин в Смольном» с 1962 года демонстрировался четырнадцать дней, а фильм «Последнее подполье Ленина» вообще не был на киноустановках с 1960 года. В Сыр-Дарьинской области фильм «Фабрика белого золота», рассказывающий о хлопкоробах этой же области, за первое полугодие проката побывал лишь на одной киноустановке. Фильмы «Маяки целинного края» и «Человек и степь» демонстрировались на четырнадцати из 209 киноустановок, а фильм «Карбомиды в животноводстве» киноустановкам не выдавался.

В республике имеется несколько специализированных кинотеатров хроники, но из-за плохой организации их работы, отсутствия рекламы планы по количеству посещений выполняются ими только на 40—50 процентов.

В кинолектории Ташкента, располагающем зрительным залом на 200 мест, на киносеансах присутствуют по десять-пятнадцать человек. В самаркандском кинотеатре «Хроника» нередки случаи срывов киносеансов из-за отсутствия зрителей.

Почти такое же положение в Киргизии, Казахстане, Туркмении, Таджикистане.

Происходит это потому, что многие работники кинопроката продолжают относиться к документальным и научно-популярным фильмам, как к второстепенным произведениям, недооценивают их познавательное и воспитательное значение, ставят во главу угла лишь коммерческие интересы, а по существу, идут по линии наименьшего сопротивления — продвигают на экран только то, что без особых усилий с их стороны попало бы туда.

В решении всех вопросов, о которых говорилось выше, значительно более активную роль, видимо, мог бы играть Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР.

Вряд ли можно умиляться тому, что за семь лет своего существования Оргкомитет лишь в мае текущего года впервые поставил вопрос о документальном кино на своем VIII пленуме. Пленум прошел весьма успешно, высказано много интересных и полезных соображений, но все это могло быть осуществлено значительно раньше.

Участники пленума справедливо отмечали, что Оргкомитет слабо ведет работу не только по улучшению проката, но и по улучшению качества документальных фильмов, плохо помогает периферийным студиям. Случается даже так, что когда привозят в Москву с той или иной студии документальные фильмы, то почти никто из московских кинопработников не является на просмотр. Не то что бы помочь товарищеским советом, смотреть не хотят. Не проявляется ли здесь столичное чванство?

Хуже того, люди, имеющие большой опыт и талант, но пренебрегающие возможностью научить других, тем самым подрубают сук, на котором держится преемственность в искусстве. Это же факт, что нередко те, кто готов причислить себя к корифеям, совсем не имеют учеников. Так какие же это корифеи, кого и куда они ведут?

К сожалению, в художественной кинематографии у нас тоже есть мастера крупные, сделавшие много, но никогда не придававшие особого значения тому, чтобы, так сказать, «удвоить», «утроить», а может быть, «удесятерить» себя в этом мире кропотливой работой с учениками. И что же? Теперь им приходится на каждом шагу встречать лишь учеников замечательных педагогов С. Эйзенштейна, И. Савченко, С. Герасимова, М. Ромма, Г. Козинцева, но не своих собственных. А кто может точно определить, сколько недополучило талантливых фильмов наше общество оттого, что некоторые оригинальные в своей одаренности мастера по собственной вине не стали родоначальниками весьма плодотворных, но так и не родившихся кинематографических школ?

Мы не можем не быть благодарны лучшим воспитателям нашей кинематографической

молодежи. Их не так уж мало. В документальном и научно-популярном кино такие крупные мастера, как И. Копалин, Р. Кармен, А. Згуриди и другие, отдают очень много сил подготовке молодых кадров.

Общими усилиями все они помогли нашей партии подготовить замечательную плеяду талантливых кинематографистов среднего и молодого поколений. Теперь уже 80 процентов всех фильмов в советском кино делают люди среднего и молодого поколений. И отличные это бывают фильмы!

Однако сбор готовой жатвы сам по себе еще не решает проблему подготовки новых кадров. Только тогда мастер, будь то молодой или старый, может, не вступая в противоречие со скромностью, считать себя мастером, если он воспитатель, если у него есть ученики в центре и на местах, если он помогает им укрепиться в непоколебимой идейной убежденности.

Особенно есть чему поучиться в этом смысле у С. Герасимова и М. Ромма. Общеизвестно, что эти чрезвычайно занятые люди, не считаясь ни с чем, ездят в любой конец страны, когда это надо, чтобы посмотреть там работу своих учеников, поговорить с ними по-отцовски, тепло, высказать им свои советы, наставить их или поддержать. И всегда вокруг таких педагогов благодарная и талантливая молодежь, ибо талантливый мастер умеет приблизить к себе наиболее способных продолжателей любимого дела.

В правильном воспитании кинематографической молодежи, по-моему, важен и такой момент, как отбор фильмов на международные фестивали.

Все знают, что на фестивалях, проводимых в буржуазных странах, фильмам, целиком и полностью отвечающим основной линии развития советского искусства, в отличие от многих фильмов чуждого нам направления, присуждаются призы лишь в том случае, если они отличаются исключительным художественным уровнем. Да и это происходит в ожесточеннейшей борьбе членов жюри, придерживающихся прогрессивных взглядов, против откровенных апологетов буржуазной идеологии. И вовсе не всегда в таких случаях побеждают силы прогресса. Зато идейная неопределенность, стремление подыграть под абстрактный гуманизм, попытки приглушить социальную направленность и во что бы то ни стало «подняться» до «общечеловеческого» понимания жизни, желание блеснуть каким-нибудь умопомрачительным ракурсом и повернуть кинокамеру так, что у зрителя глаза начинают слезиться,— все это легко находит положительную оценку у буржуазной публики.

Казалось бы, следовало посылать на фестивали только фильмы, которые действительно являются нашей гордостью. Но не всегда так бывает. Напротив, отдельные киноработники порой проявляют исключительную настойчивость, рекомендуя фильмы подражательные, ибо считают, что главное — получить приз, а за что конкретно и кто его присудит — не столь важно. В результате не однажды случалось, что фильмы, получившие призы, не встречали сколько-нибудь положительного приема у советского зрителя. Да и вообще это вопиющая несуразица — делать фильмы на народные средства, а ориентироваться на некие «внеклассовые» вкусы, пропагандируемые не только снобами, но и откровенно буржуазными идеологами.

На недавно состоявшемся заседании Идеологической комиссии при ЦК КПСС были подведены итоги года, прошедшего после встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией. Главный вывод: после многого сделанного за год нужно непременно и решительно идти дальше.

И в самом деле, мы избавились от наиболее заметных недостатков, но это не значит, что теперь в нашем искусстве настал период успокоения.

В частности, очень важной является проблема повышения философской культуры. Эта задача стоит перед многими деятелями литературы и искусства, чему свидетельство хотя бы досадный разнобой в понимании принципов оценки художественного произведения.

Среди критиков встречаются люди, которые свысока рассуждают «по поводу» и без всякого видимого повода, у которых «раскованность» в рассуждениях иногда доходит до полной относительности критериев. Но ведь и «раскованность» хороша лишь в пределах объективной логики, в пределах истины.

Бывает так, что какой-то фильм поднимается на щит, о нем говорят, как о каком-то открытии, а зритель его смотреть не хочет. Между тем новых работ о принципах оценки художественных произведений совершенно

нет. Наоборот, даже те принципы, которые научно обоснованы, порой пересматриваются, причем вовсе не с безобидной целью.

Пытались же некоторые теоретики предложить «более точный» перевод ленинского положения из беседы с К. Цеткин о том, что искусство должно быть понятно народу и любимо им.

Исходя из сугубо формальной, а не смысловой точности перевода с немецкого языка, эти слова были изложены в ряде органов печати так, что искусство якобы должно быть понято народом. А это значит, что В. И. Ленину кое-кто пытался приписать мысль, будто у художника нет никаких обязанностей перед обществом. Какими бы заумными средствами изображения автор ни пользовался, народ обязан его понять. А если не понимает, пусть «подтянется» до уровня художника. Снобизм сейчас нередко пытается приспособить марксистско-ленинские положения для защиты своей позиции.

Низкий уровень философской культуры особенно пагубно сказывается на творчестве малоодаренных авторов.

Крупный реалист еще может в какой-то мере «восполнить» недостаток в общесоциологическом понимании жизни тем, что он ее отображает такой, какова она есть в конкретных проявлениях. Тут в действие вступает отмеченный М. Горьким закон «сопротивления живого материала произволу классовых симпатий и антипатий литератора», когда даже неприятный автору, но точно им воспроизведенный факт становится объективной истиной в искусстве. Из-за талантливости реалистического воспроизведения.

Реалист подлинный не приспосабливает факты жизни к своей позиции. Главной составной и решающей частью его мировоззрения как художника являются не общие рассуждения, а конкретно, в художественных образах и картинах воплощаемая исходная философско-эстетическая позиция: показывать жизнь такой, какова она есть.

Но ведь даже у таких великих реалистов, как Бальзак, Л. Толстой и другие, ошибочность социально-философской позиции безусловно ослабляла их реализм, хотя в основе их мировоззрения лежали прогрессивные взгляды и талант их всегда будет восхищать человечество.

А что выходит у людей, лишенных большого таланта, да к тому же подчас и не обладающих правильным пониманием отражаемой ими жизни? Тут уже не действует закон «сопротивления материала». Тут действует закон конъюнктуры, ибо у них есть стремление идти «в ногу с веком», но нет чувства художественной правды, нет твердого знания того, как идти и куда. И конъюнктурщик вынужден держать нос по ветру, подлаживаться к моде, порой лишь по видимости прогрессивной.

Стоит или не стоит браться в искусстве за тему критики культа личности? Стоит! Но делать это надо талантливо и с правильных партийных позиций, без мещанского смакования, а главное — идти вглубь, чтобы эти произведения безусловно помогали нашей партии, которая раньше кого бы то ни было вскрыла совершавшиеся при Сталине злоупотребления. Важно воспитывать народ на основе ленинизма, вызывать к действию все новые его творческие возможности, вселять непоколебимую веру в коммунистические идеалы, а не нанизывать на одну и ту же нить факты, ничем в сущности друг от друга не отличающиеся.

У нас уже появились отличные фильмы, где эта проблема решается без дурной обывательской приверженности к сенсациям. Но больше, к сожалению, таких сценаристов, которые, набросившись на тему, посильную лишь людям шекспировского дарования, стали спекулировать на ложно понятой актуальности. Подгоняемые запоздалой смелостью и не имея достаточного таланта, они к тому же очень часто не обладают самым элементарным знанием материала, вместо правильного воспитания народа «пужают» себя и предполагаемых зрителей нагнетанием услышанных или вымышленных ужасов, как будто в известные времена, кроме культа, ничего другого в жизни нашей не было.

Редакционные коллегии и художественные советы студий, состоящие в большинстве своем из уважаемых мастеров советского киноискусства, как правило, отвергают такие сценарии. Нельзя не согласиться с этим: они поступают справедливо. Но парадокс заключается в том, что подобные произведения, где отметается или приглушается все подлинно героическое и гуманное, чем жили партия и народ в те годы, в действительности сами выглядят, как одно из наиболее вредных последствий идеологии культа личности.

В самом деле, если в годы культа личности все или почти все было плохо, если даже хорошие люди становились подлецами и считали, что иначе нельзя, то ведь в таких утверждениях протаскивается — пусть и невольно — идейка, что в те годы решающую роль в жизни народа играла одна-единственная воля — воля злой личности. Только тогда ее называли «доброй»... Это та же мистификация — лишь с отрицательным знаком. Это культ личности наизнанку.

Что же касается основного направления советской литературы и советского искусства, то как тогда, так и сейчас истинные мастера отображали и отображают жизнь народа правильно, с партийных позиций, с позиций социалистического реализма, отображают смело и новаторски.

Но конъюнктурщики были и, к сожалению, встречаются еще. Они, безусловно, преданы нашему делу, хотят ему служить. Конъюнктурщиками их делает, конечно, не эта преданность, а отсутствие таланта и обывательское понимание перспектив развития нашей жизни и нашего искусства. Это трагедия для человека, которую можно избежать, но избежать ее может лишь тот, кто вовремя обнаруживает свою непригодность к серьезному творчеству и находит себе работу по своим действительным, а не мнимым способностям.

Хорошо о таких людях сказал в свое время А. В. Луначарский. Сказал без желания обидеть, а с горечью, наблюдая напрасную растрату сил, не согретых ни большим талантом, ни ясным пониманием целей коммунизма. «Когда охотник, — говорил выдающийся критик, — идет на охоту, он знает, куда идет, а собака его не всегда знает. Если охотник внезапно поворачивает назад, а собака забежала далеко вперед, то приходится ей возвращаться. Так бывает и с идеологами, преданными и желающими угодить пролетариату, но не всегда знающими, куда идет хозяин, и не умеющими вовремя повернуть».

Люди, не понимающие достаточно глубоко ход развития и не умеющие до конца вникнуть в смысл деятельности партии и народа на разных этапах, не смогли в годы культа личности ограничиться разгромом действительных противников ленинской линии и дошли до того, что стали, согласно абсурдной формулировке об обострении классовой борьбы после победы социализма, изобретать противников мнимых. Известно, чем это кончилось. Не смогли такие люди правильно понять также и смысл очистительной работы партии по разоблачению культа личности. Они в этот период были готовы находить мнимых противников, обвиняя в консерватизме и заскорузлости тех, кто, борясь за восстановление ленинских норм жизни, выступал против беспринципного критиканства и огульного очернительства. Известно, чем и это кончилось. В первом случае — полным неприятием всего, что выходит за пределы антиисторически понятого принципа «кто не с нами — тот против нас»; во втором случае — неумеренными восторгами по поводу подброшенного из-за рубежа примиренческого принципа «все с нами — кто не против нас». В годы культа конъюнктурщиками даже гносеологическая ошибка нередко квалифицировалась как «происки классового врага», в годы критики культа личности они уже и политические ошибки пытались представить как творческий «поиск».

Таковы неустойчивые люди всегда — разные по исходным принципам, одинаковые по отсутствию развитого чувства партийной правды, если даже они убеждены, что делают доброе дело.

Задачи нашего искусства сейчас стали более сложными, как и задачи всей идеологической борьбы. Помимо буржуазной идеологии, которая всегда была и остается нашим главным врагом, нам приходится бороться против китайского неотроцкизма.

Для каждого очевидно, сколь злобные и несправедливые выпады допускаются в борьбе против нас китайскими раскольниками и сколь изощренно пытаются навязать нам антимарксистскую позицию ревизионисты разных стран. Но мы должны строго держаться позиции нашей партии, ни в коем случае не допускать девальвации классовых критериев. Образцом подлинно ленинского подхода к оценке неотроцкизма и ревизионизма являются документы нашей партии, посвященные вопросам укрепления интернационального единства в рядах мирового рабочего и коммунистического движения. В них дается диалектическая оценка той и другой опасности. Как китайский неотроцкизм, так и ревизионизм каждый по-своему отражают настроения непролетарских слоев населения.

Обе эти неверные позиции находят свое отражение и в мировом искусстве. Было бы

неправильно считать, что сейчас в связи с нападками на нас со стороны неотроцкистов стали слабее выпады со стороны ревизионистов. Ревизионизм в искусстве тоже активизировался.

Утверждается, что надо найти в творчестве новые законы, не зависимые от естественных законов материального мира, а для определения красоты — новые нормы, ибо реальное ви́дение действительности сковывает художника. Поэтому он должен руководствоваться не тем, что видит в жизни, а интуицией, подсознательными импульсами и т. п. Главное — творчество как самоцель. Классовые принципы здесь могут лишь повредить, привести к догматизму.

Задача этой теории — доказать, что самым новаторским направлением в современном искусстве является не реализм вообще и даже не социалистический реализм, отображающий действительные социальные процессы, а модернизм, ломающий эту «догматическую традицию», вырывающийся «из-под ига реального мира».

Среди советских кинематографистов эта теория в прямом ее выражении не имеет хождения. Однако было бы неправильно думать, что дело лишь в терминологическом сходстве или несходстве. И у нас в прошлом делались отдельные попытки представить дело так, будто главным новаторским направлением в современном мировом искусстве может выступать модернизм. Перепевались рассуждения буржуазных критиков, согласно которым модернистские течения — экспрессионизм, импрессионизм, сюрреализм, даже абстракционизм и формализм — не связаны с декадентством.

Как ни странно, но под такие «наблюдения» за творческим процессом кое-кто стремился подвести «марксистское обоснование». Перетолковывалось, в частности, положение Маркса о том, что периоды падения и подъема в искусстве не всегда соответствуют периодам подъема и упадка в общественном производстве.

Они действительно не всегда соответствуют. Так, например, в России 20—50-х годов XIX века наблюдалось полное банкротство феодального способа производства, но именно в этот период русская литература обратила на себя внимание всего мира, именно тогда появились Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Л. Толстой. И напротив, в США происходил бурный рост капиталистического производства, а американская литература не дала тогда ни одного имени, столь великого.

Казалось бы, эти факты как раз и говорят о том, что великое искусство в антагонистическом обществе зависит не столько от уровня развития производства, сколько от глубины развития классовых противоречий, от силы возмущения масс социальными несправедливостями, от накала борьбы за более высокие общественные идеалы, от реальности их осуществления. В России тогда был этот накал, было нарастание революции, а в США буржуазная революция к тому времени уже свершилась. Разрешив лишь некоторые противоречия, а многие другие надолго закамуфлировав, она создала видимость достижения «общечеловеческих» идеалов и надолго снизила революционные настроения в американском обществе.

А как преподнесли смысл высказывания Маркса отдельные советские критики? Они под понятие «уровень развития производства» подставили совсем иное понятие — «революция» и сделали явно противоречащий Марксу вывод: не только уровню развития производства, но и социальным революциям не всегда соответствует расцвет в искусстве. Поэтому и не обязательно, чтобы рожденное Октябрьской революцией советское искусство шло в авангарде новаторства. Нас, мол, могут обойти (а кое-где якобы обошли) модернисты.

Неправда! Лишь революционные идеи (даже в обстановке реакционных режимов) порождали и порождают все истинно новаторское и передовое в мировой художественной культуре. Дело только в том, что в буржуазном обществе, поскольку его революция завершается захватом власти капиталистами, степень прогрессивности сознания творческих сил может быть наиболее высокой до переворота в идеологической надстройке, а в социалистическом обществе, поскольку создающая его социалистическая революция лишь начинается с момента взятия пролетариатом власти и завершается полным построением коммунизма, степень революционности сознания творческих сил возрастает после политического переворота.

В первом случае искусство, питаясь идеями буржуазного прогресса, остается революционным лишь до поры, пока оно не вступает в противоречие с позициями нарождающегося и политически осознающего себя пролета-

риата, то есть, в сущности, до захвата власти классом капиталистов, а во втором случае оно, вызванное борьбой за общество без классов и эксплуатации, никогда не перестает быть революционным и новаторским.

Это не схема. Это объективная закономерность. Всякое отрицание ее ведет к отрицанию классовой природы искусства, к признанию правомерности мирного сосуществования в идеологии.

Совсем недавно подверглось препарированию другое положение Маркса из отзыва о древнегреческом искусстве. В журнале «Вопросы литературы» (№ 3 за 1964 год) критик Б. Сарнов, приведя слова Маркса из введения «К критике политической экономии»: «...мужчина не может снова стать ребенком, или он становится ребячливым. Но разве не радует его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность?», — вдруг делает вывод: «Итак, быть ребенком — вот «истинная сущность» человека».

Это редкостный образчик того, когда под ясное марксистское положение подкладывается нечто ему противоположное. Маркс ведь писал о другом, о том, что древние греки лучше всех выразили в искусстве «детство человечества», ибо, как ранняя цивилизация, они выражали себя и свое время. В позднейшие времена с ними вровень встал только один Шекспир, столь же совершенно, но уже по-иному отразивший свою эпоху. И всегда художники, чтобы достичь этого «недосягаемого образца», должны поиному, чем греки, в соответствии с более высоким общественным развитием отображать свою эпоху.

Здесь, по мысли Маркса, происходит точно то же, что в жизни людей — дети лучше, чем кто-либо, представляют самих себя, ибо взрослый никогда не станет ребенком. Так при чем тут приписываемые Б. Сарновым Марксу рассуждения, что «сущность человека» — всякого человека! — быть ребенком?

К сожалению, смысл этого «творческого» толкования Маркса не безобиден: поскольку на жизнь, согласно Б. Сарнову, надо смотреть глазами ребенка, то где же уж тут будет место для партийной позиции художника? Все поглощают «внеклассовые», «общечеловеческие» соображения невинных младенцев с их беспристрастным отношением к «добру» и «злу».

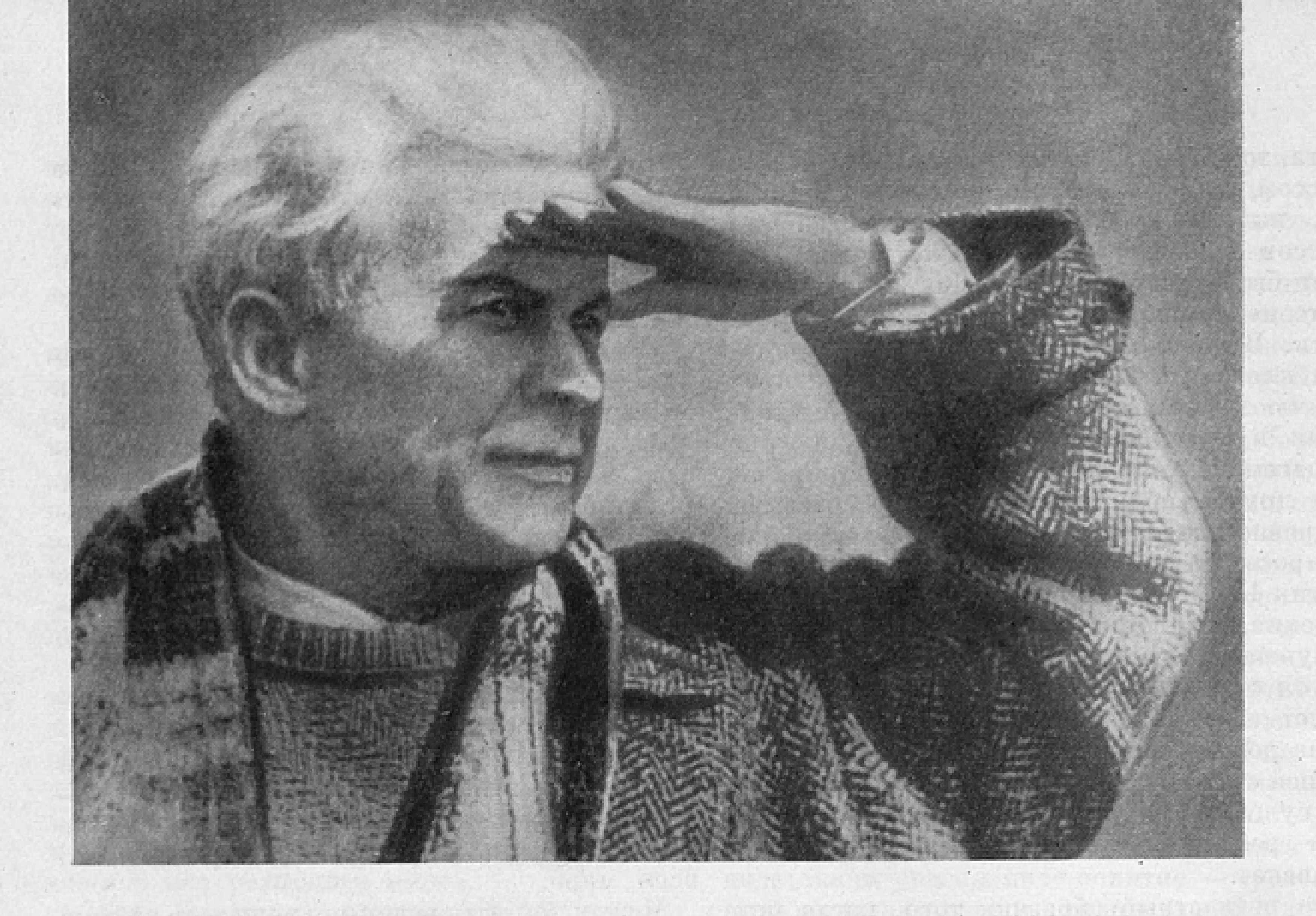
Не безобиден этот смысл и потому еще, что Б. Сарнов не одинок в таком подходе к «сущности человека».

Искусство во все времена классового общества было политическим, как бы ни старались это отрицать. Прогрессивные политические цели художников всегда одухотворяли искусство. Поэтому и страшна в искусстве лишь реакционная политика — никакая изощренность формы тут не спасет. И, напротив, прогрессивная, революционная политическая позиция автора перестает быть просто лозунгом, когда перед нами настоящий мастер, большой художник.

Мы должны бороться за престиж советской кинематографической школы, за то, чтобы каждый фильм — художественный или документальный — был крупным и неповторимым явлением. И мы горды тем, что лучшие советские фильмы разных лет признаны во всем мире.

Между тем есть еще и подражатели. У них все еще проявляется унижающее советского интеллигента чувство «периферийности» по отношению к западному искусству. О какой духовной периферии, о каком моральном, эстетическом и тем более идейном провинциализме возможна речь, когда наша страна — давно уже авангард всего человечества? Однако люди с застоявшимся чувством «периферийности» нередко допускают явную переоценку, перехваливание того, что делается в художественной культуре капиталистических стран, если даже и хвалить нечего, а надо резко критиковать.

Духовная периферия в мировом развитии переместилась в те страны, которые когда-то были впереди, а сейчас сами стали периферией передовой общественной мысли, хотя и не признают этого. Конечно, надо и там искать и творчески заимствовать хорошее. Но мы должны освоить и использовать прежде всего свой собственный опыт — опыт советской кинематографической школы, опыт Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, Д. Вертова, опыт других лучших мастеров нашего кинематографа, опыт постоянного искания и революционного новаторства на основе идей коммунизма.



КАКИМ ОН БЫЛ — ДОВЖЕНКО?

К 70-летию
со дня рождения

Был светлый июньский день, когда к нам в редакцию пришли школьники из Калинина — человек пятнадцать. Это были члены пионерского киноклуба имени А. П. Довженко. Ребята рассказали нам, что встретили лето так: поехали на Украину, побывали в Киеве, а потом забрались в самую глубь Черниговщины, в село Сосницы, где родился и вырос Александр Петрович. А теперь просят нас рассказать: каким был Довженко?

И тогда мы вспомнили другой, рано темнеющий октябрьский день. Это было в 1956 году. К нам в редакцию пришел Александр Петрович и сказал, что он будет членом нашей редколлегии. Никто не упрашивал, не уговаривал его сделать что-нибудь для журнала, для читателей — он сам потребовал, чтобы его считали членом редколлегии, и добился этого.

Он принес нам свой сценарий «Поэма о море», который тогда начинал ставить. И столько умных, добрых, интересных творческих советов и пожеланий дал он нам, предполагая долгую совместную работу в журналистике.

Ему всегда было необходимо делать что-то важное для людей. Иначе он не мог жить.

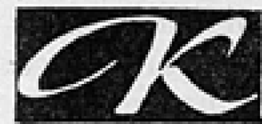
Однажды он сказал, что считает себя не столько режиссером и писателем, сколько градостроителем. В самом деле, он всегда делился с товарищами планами переделки городов, сел, перестройки их в прекрасные ансамбли, способные просветлять и возвышать человеческую душу.

Он называл себя градостроителем, а мы видели тогда и еще яснее видим теперь в Довженко жизнестроителя. Пожалуй, это самое точное, что можно сказать о нем. Ни один сценарий, ни один фильм — чужой или собственный — не был интересен для него сам по себе. Он видел силу и значение произведения искусства в его способности участвовать в жизнестроении, в пересоздании людских душ.

Может быть, ни в одном другом художнике эта страсть, пронизывающая все творчество, не была выражена так полно.

С. ГЕРАСИМОВ

Личность необыкновенная

аждое крупное явление в истории мировой культуры чем-то неповторимо. Именно по этому признаку неповторимости, вероятно, и складывается классическое наследство человечества и самый список неумирающих имен. Когда же мы имеем дело с людьми, по сути, родившими кинематографическое искусство, то неповторимость и незабвенность их обусловлена не только особенностью дарования, но и счастливой необходимостью занять место изобретателя, первооткрывателя совершенно нового художественного ряда, которым выступило в первой четверти XX века киноискусство.

Рождение кинематографа относится еще к первым опытам Луи Люмьера, рождение же киноискусства неразрывно связано с именами Дэвида Гриффита, Чарли Чаплина, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Александра Довженко.

Если наука знала и ныне знает одновременно открытия одного и того же закона, единовременные изобретения технической мысли, идущей, казалось бы, различными путями и все же в силу единства и всемирности научного потока приходящей в конечном счете к единому результату, то в искусстве дело обстоит значительно сложнее.

Уже в самом начале века кинематограф захватил умы самых различных художников в странах Европы и Америки. Сперва под улюлюканье и свист снобствующей интеллигентной элиты он выступал в качестве ярмарочного аттракциона, но уже в 10-е годы стал предъявлять свои первые самостоятельные успехи. Он быстро захватил толпу, играя в общем на низменных страстях и действуя в этом смысле отнюдь не безупречно. Он стал продолжением бульварного романа или городского романса, при этом оставаясь немым. Он заламывал руки, заливался глицериновыми слезами, герои и героини его с наспех разрисованными лицами стреляли друг в друга, травились, картинно закатывали глаза, падали в кресла, хватаясь за сердце. Так складывалась коммерческая кинодрама. А рядом с ней появлялись другие жанры, берущие свое начало то в театре ужасов, то в цирковой буффонаде, то в выпусках бульварных сыщицких романов.

Под грохот начала феноменального века на глазах у публики рождалось новое, небывалое искусство, которому предстояло к середине столетия стать самым могучим и всепобеждающим в ряду своих старших собратьев.

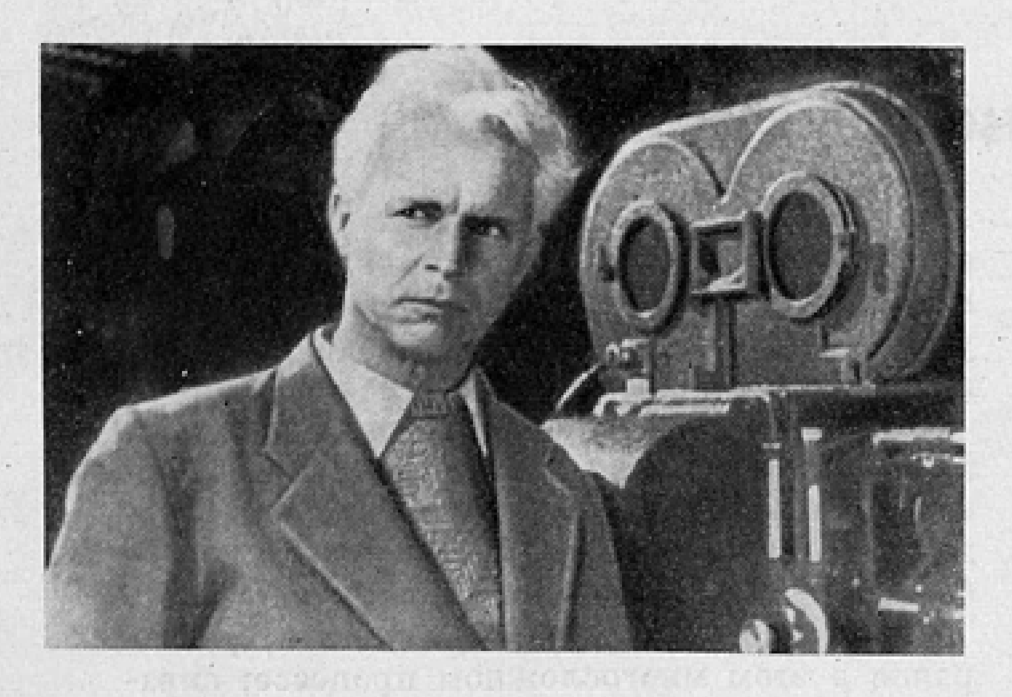
Современная теоретическая мысль, разбираясь в этом многосложном процессе, справедливо выделяет 20-е годы, когда кинематограф заявил о себе, как об искусстве сложившемся, имеющем свой самостоятельный язык. И здесь роль классиков советского кинематографа представляет неповторимое всемирно признанное значение.

Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко — вот три имени, рожденные Октябрем, которые в каждой стране называют как синоним первых свидетельств кинематографической славы, называют даже тогда, когда знают фильмы их только понаслышке. И это справедливо. Все, что было сделано в более поздние годы и самими зачинателями мирового кинематографа и множеством их восприемников, в конечном счете отталкивалось от этих открытий первых лет, двигалось, росло, опираясь на эти завоевания.

Каждый из названных трех крупнейших наших режиссеров представлял собой личность необыкновенную, наделенную всеми теми свойствами неповторимости, которые, как мы знаем, составляют суть настоящего художника. Они были глубоко различны не только по темпераменту, по жизненной судьбе, которая подвела их к искусству, ввела в кинематограф, но и по самому отношению к кинематографу как способу художественного познания мира наиболее современными средствами.

Само понятие современности — этого извечного оселка, на котором оттачивается миропонимание каждого художника,— также, по-видимому, толковалось ими различно. Свидетельством этому явился весь пройденный каждым из них путь теоретических размышлений и всего практического опыта, где далеко не каждая картина способна была исчерпать размеры поставленных проблем.

Предисловие к первому тому Собрания сочинений А. П. Довженко, подготавливаемому в издательстве «Искусство».



Опыт Александра Петровича Довженко, всей его шестидесятитрехлетней жизни, которая оставила нам, его друзьям и восприемникам, множество замыслов, намерений, более или менее разработанных, обнаруживает натуру необыкновенную. Сфера его интересов была поистине безгранична, как безгранична сама жизнь. Его интересовало буквально все, что составляло жизнь современника, человека эпохи Октябрьской революции, эпохи покорения атома и космоса.

И все мы — свидетели выступления Довженко на Втором съезде писателей, где он впервые заговорил о человеке, которому предстоит подняться в космос, как о ближайшей реальности, — все мы вспоминаем его каждый раз, когда один за другим наши космонавты приумножают завоевания науки и прославляют свой народ. Тогда же многим казалось, вероятно, что Довженко, выступая подобным образом, имел в виду не более чем отвлеченный поэтический образ, аллегорическую гиперболу в духе традиций своего поэтического языка.

В свете этого примера становится ясно, что сила Довженко, сила его поэтической образности как раз и заключалась в том, что она никогда не унижалась до ледяных абстракций, что в ней всегда билась живая кровь реально существующих, действующих людей — его современников, со всеми противоречиями их натур и окружающей их жизни, со всем размахом нашего революционного века.

●

Довженко как никто понимал свою Украину с просторами ее степей, ее садами и селами, с Днепром и Десною, где он начал свою жизнь. Он знал Украину в лицо, знал наощупь все ее морщины, любовался ими, оплакивал их в годы страданий, в годы раззора и поругания — в дни гитлеровского нашествия. Он знал историю своей Родины по дням и прямо или косвенно посвящал ей каждую свою работу. Но никогда его искусство не ограничивали узконациональные рамки.

Довженко был интернационалистом до мозга костей, как и всякий убежденный последователь марксистско-ленинского учения. Список поставленных им картин восстанавливает перед глазами его читателей и зрителей фигуру необыкновенно последовательную и человечески сильную.

Довженко в высшей степени обладал талантом гражданина, видя в таланте этом главное начало всякого художественного дарования. Сообразно с этой его чертой Довженко интересовался самыми различными проявлениями жизни и прежде всего всяческим созиданием. Располагая опытом педагога, так как ранние годы своей жизни он отдал учительству, Довженко выдвигал на первое место в своем плане украшения жизни строительство человека. Поэтому требовательность его к людям была всегда на грани ярости и ликования. Когда он обнаруживал в человеке признаки духовной красоты, он проявлял к нему самый пристальный интерес, желая своим участием помочь этим признакам вырасти, выстроиться. Когда же он обнаруживал в людях, даже совершенно ему посторонних, признаки малодушия, подлости и всяческого тупоумия, он приходил в ярость, гневался до сердечного припадка.

Точно так же и в эстетике. Эстетика ни на миг не оставалась для него отвлеченной наукой. Каждый новый дом, который поднимался на улице Москвы или Киева, был его другом или врагом.

Потребность передать каждому, с кем соприкасало его движение жизни, все, что он передумал, перечувствовал, перестрадал по поводу своего родного искусства, своей родной литературы (ибо он был столько же и режиссер, сколько писатель — может быть, прежде всего писатель), заставляло его говорить много и жадно. При жизни Довженко находились люди, которые видели в этом причуду, слабость, позу даже, если можно так выразиться. А сейчас, когда его нет с нами, каждый может только пожалеть о том, что Довженко не успел сказать все,

что мог бы сказать о своем времени, так как сознание его при огромной широте охвата обладало еще той степенью страстности, которая единственно способна на серьезное и глубокое постижение жизни. Не потому ли он первый заговорил о человеке в космосе?

●

Но вернемся на минуту к списку его работ. «Сумка дипкурьера», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин», начатый и незаконченный фильм об Америке, пьеса «Жизнь в цвету», сценарий «Антарктида», сценарий и начало работы над фильмом «Поэма о море», который так мужественно и последовательно был завершен пожизненным соратником и верным другом Довженко, его женою Ю. Солнцевой. Затем фильм по его сценарию «Повесть пламенных лет» — вещь, над которой Довженко с драматической силой работал в военные годы и судьба которой сложилась не так просто.

Сейчас, когда читаешь второй том Сочинений Довженко, видишь, как постепенно из заметок, наспех нанесенных во фронтовых блокнотах, из понимания всем своим существом той ответственности, которая легла на плечи каждого из нас, участников этой немыслимой, небывалой войны, капля за каплей рождался будущий фильм, посвященный скорби поражения и невозвратимых утрат первых полутора лет войны и ликованию победы советского человека над фашизмом.

Разумеется, Ю. Солнцева — единственный человек, которому под силу было взяться за эту, казалось бы, немыслимую работу и одержать в связи с ней столь исчерпывающую и всепризнанную победу. Она могла и должна была взяться за эту работу потому, что она как никто иной знала духовные масштабы Довженко и только вследствие этого могла уловить его стиль, не впадая при этом в стилизаторство.

Сейчас Ю. Солнцева занята работой над третьим посмертным сценарием Довженко, посвященным началу его жизни, связанным с родною землею, с родной рекой Десной, мягкую воду которой так любил Александр Петрович.

Последите за темами этих работ, загляните в их содержание. Каждая из них посвящена дням нашей жизни. И даже если рассматривать фильм «Щорс», выпущенный в 1939 году,

Готовясь к «Аэрограду»...







как фильм исторический, то не следует забывать, что сам замысел был вызван к жизни реальным представлением автора о непосредственной военной угрозе, которая поднималась в те дни перед каждым из нас во весь рост, соразмерно с планами гитлеровского нацизма.

У нас есть все основания считать «Щорса» вершиной в ряду фильмов 30-х годов, написанных и поставленных Довженко. В этой картине, достаточно пространной, чтобы вместить множество мыслей и образов, как и всегда, не хватало места для размаха всего авторского замысла. Но уже такова щедрость дарования Довженко — ему никогда не хватало места, чтобы сказать все, что переполняло его в данную минуту по поводу окружающего мира. А ведь каждая его картина так или иначе была обращена к современности. И в той или иной, прямой или косвенной связи он полемизировал со всеми своими врагами сразу. Среди них были и империализм, и частнособственничество, и стяжательство, и поповщина, и мещанство во всех его многоликих проявлениях, и тупой бюрократизм, и подлость предательства, и цинизм — равно младенческий и старческий, — и себялюбие, и эгоизм — начало всех человеческих бед.

Довженко видел свое искусство как бескрайнюю арену нескончаемого боя. И право же, лучше и не определить свое рабочее место художнику, в какой бы сфере искусства он ни трудился. Вследствие этого жизнь Довженко была бесконечно интересной.

Способность заинтересованностью своей оживлять предмет, природу, человека была свойственна Довженко в чрезвычайной мере.

Жизненный опыт подсказывал ему в каждом случае свой особый подход, особый маневр, имеющий единственной целью раскрыть заинтересовавшее его явление, со всевозможной глубиной проникнуть в самые недра его. Но что самое замечательное — целью при этом никогда не являлось аналитическое разъятие жизни во имя постижения мертвых ее элементов, что, как известно, и есть трагический признак сальеризма. Довженко прежде всего занимала жизнь как процесс целостный, вечный, неугасимый, насквозь диалектический. Именно поэтому он часто обращался к поэтическому образу смерти, видя в ней естественную закономерность жизни, столь же необходимую, как рождение, младенчество, мужание, зрелость. Он мог постичь это вследствие того, что весь опыт его жизни был не умозрительным, а непосредственно и тесно связанным с жизнью народа, с землей, с садами и селами, с рекой, с дальними поездками по стране и, наконец, с фронтом, где он, как многие и многие писатели того времени, совершал свой ратный подвиг естественно и просто, как патриот, как верный сын отчизны.

Дорога, начатая им в середине 20-х годов, была проложена строго и прямо. Каждым фильмом своим он воевал за Советскую власть, за коммунизм, в который верил не как в отдаленную мечту или отвлеченную догму, но в котором видел кратчайший и разумнейший путь к переделке мира и самого человека на самой научной и справедливой основе. Поэтому каждой своей работой, каждым своим выступлением перед людьми, каждой строкой написанного он хотел помочь этому многосложному процессу, отдавая при этом кинематографу первенство, так как видел в нем самого могучего, действенного своего помощника. Единственное, о чем он всегда горевал, — что сделал картин вдвое или даже втрое меньше, чем мог бы сделать.

Имея в виду годы вынужденного простоя, «малокартинья», по его выражению, когда все мы безмолвствовали или выступали со своими картинами один раз в пять-шесть лет, он говорил:

«Мы были рассчитаны на значительно более полную отдачу!»

И в этом с ним нельзя было не согласиться.

И все же, как ни трудно было Довженко делать каждый свой новый шаг по этой прямо намеченной, но вовсе не проторенной еще дороге, он шел по ней от фильма к фильму, не сворачивая в сторону ни на шаг, не пытаясь хоть в чем-либо уступить, найти обходную тропу. Это не следует понимать как только борьбу с теми бюрократическими рогатками, которые так или иначе могут возникнуть на пути рождения нового, да тем более еще в искусстве. Нет, борьба велась Довженко на значительно более широком фронте. Ему предстояло искусством своим убедить, увлечь, взволновать зрителя, который, в особенности поначалу, совсем не был готов к тому, чтобы сердцем принять художественный поиск Довженко. Воспитанный на русской «Золотой серии», на американских вестернах, детективах и мелодрамах, зритель



На репетиции массовой сцены «Щорса»

не был готов сразу принять романтический язык кинематографа Александра Довженко, с его возвышенной аллегоричностью, едкой иронией, порой врывающейся в чистую публицистику. Но уж так от века ведется, что талант в народе даром не пропадает. Так случилось и с Довженко. Его революционное искусство в эпоху победившего социализма заняло то место, какое ему положено было занять, и стало для многих и многих учителем жизни, нравственным критерием, определившим жизненные горизонты, давшим опору для труда, учения и подвига.

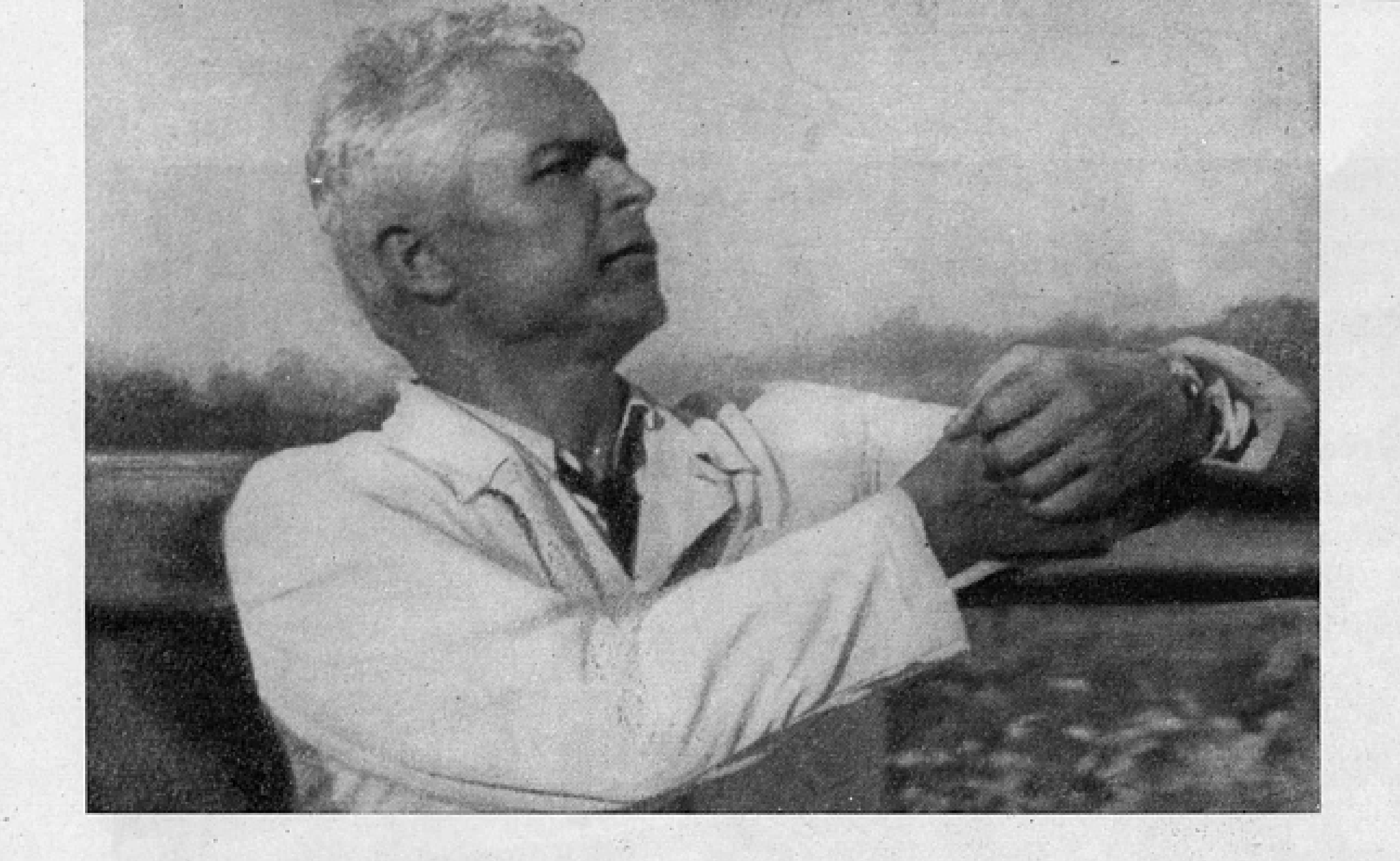
И этому не столько широкому, сколько глубокому успеху у народа каждой новой картины вплоть до «Щорса», покорившего всякого кто мало-мальски любил и понимал кинематограф, способствовало еще одно свойство дарования Довженко — феноменальный по точности, безошибочности юмор.

Среди литературных родителей Довженко трудно переоценить место, которое занимал Н. В. Гоголь. Недаром всю вторую половину своей жизни Довженко готовился к постановке «Тараса Бульбы», дав этому великолепному сочинению свое, не менее великолепное истолкование.

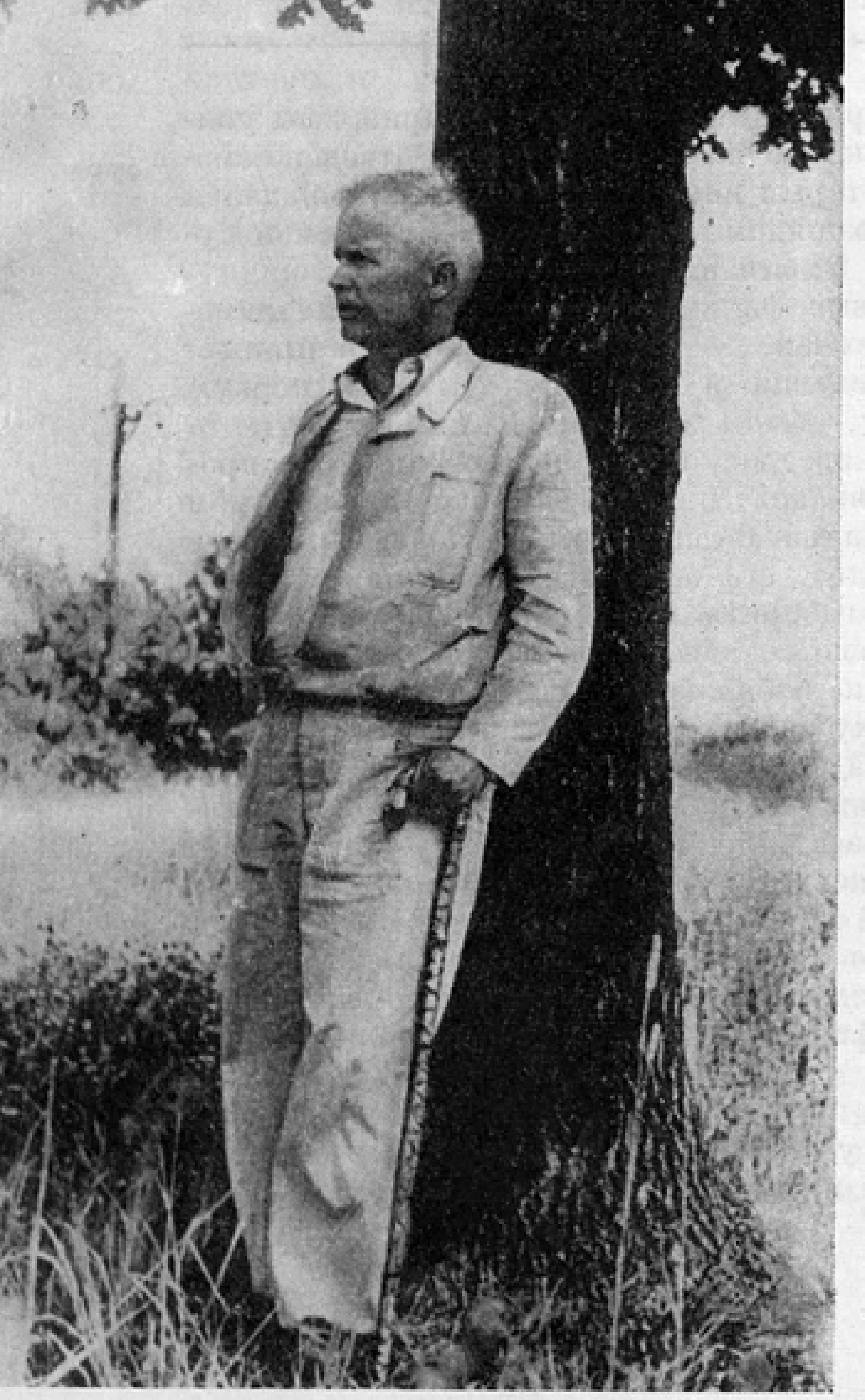
Но если вы под этим углом зрения просмотрите все его картины от «Звенигоры» до «Мичурина» и последних сценариев, вы увидите, какое важное место там отведено смеху, который необыкновенно легко рождался у него рядом с трагическим воплем и суровым умолчанием.

Первые фильмы, включая сюда и знаменитую «Землю» — картину, которая принесла Довженко и всемирную славу и первую седину,— были немыми. Но как ни у одного из режиссеров, в этих немых картинах прослушивалась интонация в самом прямом и буквальном смысле этого слова. Слышался его голос, его афористическая манера мыслить и говорить. И такие реплики, как авторский возглас в «Арсенале» в адрес нищего мужика, избивающего свою измученную лошаденку: «Не туда бьешь, Иван!»— звучали с такой силой, какой, может быть, никогда уже после не добился даже и звуковой кинематограф.

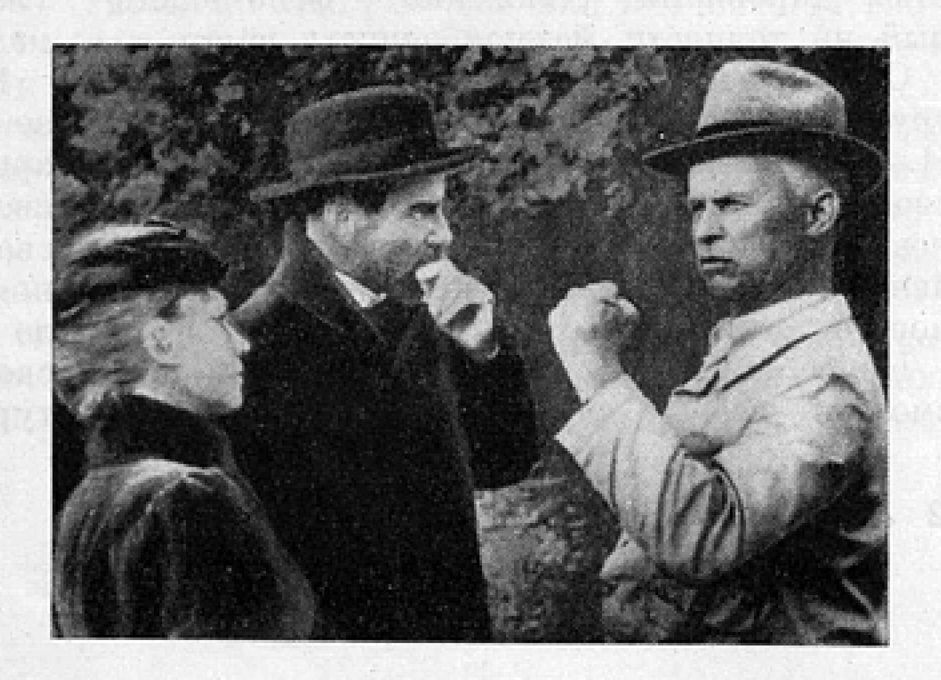
Но когда в «Щорсе» Довженко выступил со всей мерой своего таланта и во всеоружии зрелого мастерства, он выдвинул как новую свою силу слово, речь актера, которого в этом своем фильме он поставил на принципиально новое место, предложив решить задачи, до тех пор, казалось, непосильные. И всем своим умением, всем своеобразием литературной интонации помог актеру решить эти



На съемках «Мичурина»







задачи надлежащим образом. Позже ему удалось достичь не меньших результатов с артистами, исполняющими главные роли в «Мичурине», особенно с Г. Беловым — исполнителем заглавной роли. Но режиссерские достижения уже в «Щорсе» с такими актерами, как Е. Самойлов, И. Скуратов, А. Хвыля, и множеством исполнителей второстепенных ролей, для которых были приглашены далеко не случайные люди, показали принципиально новую, своеобразную позицию режиссера в отношении артиста звукового кинематографа.

Если в большинстве предыдущих картин, даже в самых лучших, актер выступал как профессионал, подчиняющий материал роли своей наработанной актерской технике, то в «Щорсе» Довженко сделал принципиально новый и крупный шаг по пути развития актерского или, лучше сказать, человеческого кинематографа. Актеры у него выступали наряду с так называемым типажем как бы совершенно на равных. Причем для тех и других критерием становилось не так называемое мастерство, часто выступающее благородным синонимом штампа, а сама жизнь, как единственный вдохновитель и судья серьезного художества.

Довженко как бы разгримировывал всех артистов, с которыми жизнь свела его на этой картине. Разумеется, я имею в виду не тот внешний грим, который актер по воле необходимости накладывает на себя (хотя в кинематографе он не может и не должен быть сколько-нибудь заметен), я говорю о том гриме профессии, который с необыкновенной легкостью накладывается актером на свое сознание, на свою душу, во имя скоростного перевоплощения и который, по сути говоря, в истинном искусстве невыносим.

Это разгримировывание актера было необходимо Довженко отнюдь не в интересах достижения только внешнего правдоподобия. Он отлично понимал, что вместе с этим происходит и освобождение, очищение актера от всех копеечных признаков ремесла. Он доискивался в актере человека и, когда находил его, последовательно, педагогическими усилиями укрупнял художественную натуру актера, что помогло, например, Е. Самойлову с поразительной серьезностью и ответственностью постичь и выразить все черты характера Щорса — юноши, полководца, революционера и интеллигента.

Будучи абсолютным автором каждого своего нового произведения, начиная видеть своих героев, картины их жизни умственным взором, еще держа перо в руках, сидя перед листом белой бумаги, Довженко своим поиском закладывал основы авторского кинематографа, идя своей дорогой рядом с дорогой, проложенной Эйзенштейном или Чаплином. Для каждого из этих художников кинематограф был делом неделимым, и при всей видимой синтетичности самого процесса он получал абсолютное и неколебимое авторское истолкование уже в момент рождения самого сценария. Дальше предстояло только наилучшим образом осуществить то, что было увидено, услышано, осознано и прочувствовано, когда строилась строка, монтажные связи, уточнялась интонация.

В этом смысле поглощенность его процессом творчества не знала границ. Мысль, постоянно возбуждаемая столкновениями с окружающей жизнью, работала на художественную идею, захватившую его всецело. Но было в этом движении и развитии мысли нечто отличающее каждый новый замысел Довженко в ряду подобных замыслов, рождающихся по соседству — в литературе и искусстве. Это нечто скорее всего можно было бы обозначить как пожизненное единство художественной цели.

Довженко был снедаем страстью разумного созидания мира. Жизнелюбие его менее всего грешило статическим созерцанием красоты. Напротив, оно раскрывалось наиболее полно в стремлении обнаружить красоту там, где кипел труд, где человек вступал в сражение с косными силами жизни, вырастая в воителя, бойца, рыцаря нового времени. Так он вмешивался в строительство городов, школьное обучение и воспитание молодежи. Устраивал художественные выставки, всюду, где только мог, насаждал сады. Он бледнел от гнева, когда наталкивался при этом на самодовольную тупость, равнодушие и ограниченность предвзятых суждений, и ликовал, когда встречал единомышленников.

Возвышенный пафос гипербол в любом его сочинении, в любом фильме яростно служит революционной перестройке мира и прежде всего самого человека.

Поэтому мечта о совершенных формах бытия, о прекрасном человеке сопутствует Довженко постоянно и достигает вершин в таких сценах, как размышление богунцев о гряду-

щем в фильме «Щорс». Именно в этой сцене, раскрывая свои заповедные мысли, он обнаруживает всю свою ненависть к войне как к акту разрушения и гибели, ни на миг не зачеркивая при этом величия военного подвига.

Будучи последовательным революционером, Довженко всем существом своим понимал необходимость подвига, связанного с усилием, могучим напором, прорывом сквозь ожесточенное сопротивление всяческого мракобесия.

В своих поисках наиболее точных и возвышенных форм искусства он никогда не отвлекался в сторону самоцельного поигрывания формой, во имя внешней новизны или изящной округленности монтажной фразы. И в силу неотрывного служения своей жизненной цели он бился за приближение ее каждым своим словом и каждым делом.

Так, во время войны Довженко выступил с серией коротких рассказов, в которых с беспощадностью обнажал всю глубину схватки человека со зверем. В каждом из этих рассказов он сталкивал жизнь и смерть на самых ожесточенных рубежах кипевшей вокруг него битвы—битвы, проходившей через сожженные города и села его родины—и еще более через сознание каждого человека, вовлеченного в небывалое сражение.

В этих рассказах сталкивались храбрецы и трусы, патриоты и изменники, великаны и карлики. И каждой из этих маленьких новелл сопутствовала необыкновенная популярность в самой гуще фронтовых читателей.

Именно этот период сделал имя Довженко знаменитым в литературе и определил его место писателя на книжной полке.

Обладая необыкновенной приметливостью, он наряду с размахом своих гиперболических аллегорий поразительно умел вкраплять обычные, казалось бы, такие общежитейские черты жадно искомой красоты и ненавистного уродства, что они не только не засоряли чистоту его стиля, но, напротив, уточняли и формировали его. В этом смысле «Щорс» представляет собой целую энциклопедию самых разнообразных, высмотренных в жизни характеров, свойств, выражений. Довженко щедро награждал своих героев чертами собственного характера. И здесь каждый, кто близко знал и любил его феноменальную и противоречивую натуру, легко мог обнаружить многие ее признаки и в героях «Арсенала», и в самом «Щорсе», и, уж конечно, в Мичурине, с которым Довженко роднила мечта сделать землю цветущим садом.

Да и могло ли быть иначе у художника, для которого искусство являлось прямым продолжением убеждений, выношенных и выстраданных всем ходом жизни? Да и вообще может ли быть иначе у гражданина и патриота, каким зародила и воспитала Александра Довженко революционная эпоха?

●

Довженко в своей автобиографии с необыкновенным бескорыстием и объективностью оценивает свое место в семье, в жизни в первые годы революции. С лукавой улыбкой вспоминает он о своем молодом учительстве и как бы неожиданном приходе в искусство. Но, читая эти страницы краткого самообзора, легко угадываешь в них те опорные пункты, на которых основывалась, выстраивалась жизнь этого замечательного революционного художника.

Это прежде всего, разумеется, родная его земля со всей ее тихой, ласковой красотой, с песнями в тихие вечера на берегу Десны.

Это большая сельская семья, где жизнь проходила вся на глазах друг у друга. И жизнь и смерть, которая часто посещала его родной дом.

Это раскаты Октября, на свой лад отгремевшие над его сельским затишьем.

И наконец, это раннее учительство, это желание и умение передать свои знания — пусть в то время еще ограниченные,—свои мысли — пусть в то время еще незрелые — своим ученикам, почти сверстникам.

Это раннее чувство ответственности — первый признак педагогического дарования, которое, наращиваясь год за годом, укрепляясь и зрея, не покидало Довженко всю жизнь.

Жажда узнать, а узнав, передать людям во имя улучшения и украшения жизни, стала главной чертой его творчества. С этим он вошел в сознательную жизнь, с этим и ушел из нее, оставив в родной семье советских людей, советских художников и во всем мире неизгладимую черту, соразмерную весу и остроте его таланта.

А. МАРЬЯМОВ

Разбег

Осенью 1923 года Александр Петрович Довженко привез из Берлина в Харьков дипломатическую почту.

Народный комиссариат иностранных дел Украины помещался в небольшом особняке на зеленой, тенистой Совнаркомовской улице. Работники Наркомата были в большинстве украинские коммунисты, которым в дореволюционные годы пришлось жить за рубежом, в эмиграции.

Находясь в Париже, многие из них посещали ленинскую школу в Лонжюмо, многие встречались с Лениным в Женеве и Кракове. Были дипломаты, которые еще недавно валили лес в Канаде, грузили пароходы в Нью-Йорке, батрачили на австралийских фермах—стригли овец и уничтожали кроликов. Теперь знание чужих языков и зарубежного быта понадобилось им для профессии, о которой они прежде и не помышляли. Им приходилось становиться купцами, толковать о бушелях полтавской пшеницы и обогатимости криворожского марганца, прицениваться к американским турбинам, немецким станкам и английским автобусам. Они узнали, по какому поводу и какие именно буквы надо писать на визитной карточке, загибая положенный угол. Научились носить фрак и пить коктейли с людьми, внесенными на Западе в справочник «Who's who», а в нашей печати фигурирующими под собирательным именем «акулы капитализма».

Во главе Наркомата стоял юрист с сорбоннским дипломом, старый подпольщик Дмитрий Захарович Мануильский. Он-то и принимал в свое время Довженко на дипломатическую работу.

В распоряжение Наркомата Довженко откомандировали из Киева с должности секретаря губотдела народного просвещения. Одновременно он заведовал там отделом искусства и был комиссаром театра имени Шевченко. Кроме всего этого был он также и студентом: переходил на четвертый курс экономического факультета Киевского коммерческого института. Летом 1921 года он по партийной нагрузке ездил в отдаленные села губернии, «организовывал Советскую власть на местах»—так это тогда называлось. Когда его после возвращения вызвали в райком партии, он подумал, что речь снова пойдет о тех же «местах», меньше всего мог он предполагать, что его посылают на загранработу.

— Что я в этом смыслю?— спросил он.

В райкоме был Мануильский. Он сказал:

— Говорят, вы человек крепкий, умный. Нам такие нужны. Освоитесь.

И Довженко поехал в Варшаву.

Год спустя его перевели в Берлин секретарем генерального консульства УССР в Германии.

В Берлине он все свои свободные вечера посвящал посещениям художественных студий и дискуссиям в «Конетлержильфо», где «Пролетариат и искусство» было тогда излюбленной, неисчерпаемой темой. Он бывал на всех художественных выставках, познакомился со старым Цилле, который на шестьдесят пятом году жизни объявил себя коммунистом, и с Отто Нагелем, который только начинал выставляться. Он разглядывал экспрессионистские полотна Коринта, жестокие рисунки Кэте Кольвиц и Георга Гросса. Выбрав недорогую студию в районе Веддинга, куда ходили преимущественно интересующиеся живописью рабочие ребята, Довженко стал ежевечерне посвящать по два-три часа работе у мольберта.

Собственно, это и было его давней, самой заветной мечтой.

Консул посочувствовал одержимости своего молодого сотрудника. Он помог Довженко освободиться от работы, получить стипендию Наркомпроса Украины (сорок долларов в месяц) и целиком отдаться учебе. Но при этом Довженко еще продолжал числиться на дипломатической службе. Приехав в Харьков, он надеялся доказать, что дипломат из него вряд ли получится, продлить стипендию и поступить в Берлинскую Академию художеств. Ничего из этого не вышло. Революционное восстание гамбургских докеров послужило для немецких властей поводом к развертыванию антисоветской кампании. О возвращении в Германию думать не приходилось.

Нарком Мануильский намеревался послать Довженко дипкурьером то ли в Кабул, то ли в Скандинавию. А пока он жил на бивуач-

ном положении в одной из комнат Наркомата, специально оборудованной для приезжающих. Неоконченные холсты, привезенные из Берлина, развернуть было негде. Вообще дела пока не было никакого. Довженко очутился словно бы на распутье. Но вдруг все неожиданно определилось. Приятели из Наркомата свели его однажды с Блакитным.

Василь Блакитный был в тогдашнем Харькове похож на камень, торчащий посреди водоворота: вокруг него все кипело, и буйным течением к нему непременно сносило самых разных людей, появляющихся в тогдашней украинской столице.

«Блакитный» — это был литературный псевдоним Василия Михайловича Елланского. В свои тридцать лет он был уже старым революционером-подпольщиком, хлебнувшим горя и от царских жандармов и от гетманской контрразведки. Революцию он встретил как один из руководителей партии украинских левых эсеров, именовавших себя «боротьбистами» (от слова «боротьба», то есть по-русски «борьба», — как называлась эта партия на Украине). Елланский-Блакитный — поэт и борец—был одним из тех, кто в 1920 году способствовал тому, что «все лучшее, что было в среде боротьбистов,— как говорил на IX съезде РКП(б) Владимир Ильич Ленин,— вошло в нашу партию под нашим контролем, с нашего признания, а остальное исчезло с политической сцены».

После приема в КП(б)У Блакитный был избран в состав Центрального Комитета и в депутаты ВУЦИК. Ему было поручено редактировать республиканскую газету «Вісті».

Редкий организаторский талант и неуемная энергия сделали его одним из самых выдающихся зачинателей культуры молодой Украинской Советской Республики.

Встречаясь с новым человеком, Блакитный мгновенно угадывал, на каком месте этот человек способен принести наибольшую пользу. Тут же делались памятные заметки в блокноте, снималась телефонная трубка, диктовались необходимые письма, машинистка настукивала мандат, и человек не успевал опомниться, как уже оказывалось, что судьба его неожиданно дала крутой поворот.

Пока шел общий разговор, Довженко сидел в сторонке, делая карандашные наброски на обрезках ватмана, подобранных с редакторского стола.

Кабинетом Блакитному служила комната, где свеженастланный пол разделил на два этажа прежний двухсветный зал. Окно тоже оказалось разрезанным. На кабинет приходился его верхний широкий овал. Большой письменный стол у окна был завален газетами, гранками, рукописями. На диване у стены торчащие пружины вспузыривали рябую холстину, обнажившуюся из-под бывшей черной клеенки.

На одной из пружин и пристроился Довженко.

— Сашко,—представили его Василию Блакитному.

Блакитный привычно окинул гостя оценивающим взглядом.

Крепкий. Лицо молодое, а виски седеют.

Возраст? Наверно, с Блакитным они почти однолетки.

Белоснежная рубашка с отложным воротником (такие тогда назывались «апашками») открывает загорелую, жилистую крестьянскую шею. Широкий пояс с кожаными накладными кармашками, со стальными кнопками, с цепочкой часов на кармашке. Немецкие желтые ботинки фасона «шимми», с острыми носами.

Как-то не вязался весь этот облик с представлением о дипломате.

Когда сотрудники вышли из редакторского кабинета и деловой разговор был окончен, Блакитный взглянул на обрывки ватмана, устилающие диван.

На одном подтягивал падающие штаны молодой международник с близорукими глазами. В редакции его называли «Бузей».

На другом за хаотической горой рукописей Блакитный узнал самого себя и весело рассмеялся.

— Сашко!— сказал он внезапно. — У нас альманах выходит. Сделайте нам эмблему.

— Какой альманах? Какую эмблему?

— Ну, конечно, «Гарт». А эмблему придумайте сами.

Украинским словом «Гарт» (по-русски «Закал») именовался союз украинских пролетарских писателей, основанный В. Блакитным-Елланским в 1923 году.

Довженко присел к краю стола и набросал эскиз: простой рисунок и жирные прямоугольники стилизованных букв были заключены в четкий круг зубчатого колеса. Лаконизм и простота элементарных запоминающихся деталей делали рисунок похожим на фабричную марку.

Довженко сделал еще эскиз. И еще. Зубчатсе колесо оставалось. Рисунок внутри колеса он еще продолжал искать.

Блакитный остановился на одном из эскизов.

— По-моему, то, что надо.

Он сказал Довженко:

— Неужели вам, Сашко, не надоело мотаться по свету? Жить сейчас надо в Харькове. Тут дня нет, чтобы что-нибудь не переменилось. Станете вистянским карикатуристом...

На следующий день газета вышла с карикатурой, под которой стояла подпись: Сашко.

Был еще у Довженко с Блакитным серьезный разговор с глазу на глаз.

— Это все хорошо,— сказал Сашко.— Только ведь у меня неприятности.

Блакитный взглянул вопросительно.

— Я из партии исключен,—объяснил Сашко с деланной непринужденностью.

— Я в курсе,— сказал Блакитный.— Не прошел чистку? Это мне Дмитрий Захарович говорил.

— Не «не прошел»,— поправил Сашко для точности,— а не проходил. Послал из Берлина бумаги, все, какие положено, а тут говорят: не получали. Исключен за непрохождение.

— А стаж был какой?

— С двадцатого.

— И бумаги, говорите, посланы?

— Все. И своевременно.

— Значит, должны отыскаться. Думаю, сумеем найти.

К этому разговору они больше не возвращались.

Довженко на эту тему вообще ни с кем не разговаривал. Но сам думал об этом много и трудно, считая свое исключение формальным и несправедливым.

«Разве по бумагам человека узнаешь? О человеке судить нужно не по бумагам, а по делам».

И свои дела он навсегда привык проверять только так: партийно им сделанное или непартийно?..

Чемодан Довженко, его краски и свернутые рулоном холсты были перетащены с Совнаркомовской на Сумскую, прямо в редакторский кабинет. «Комнаты для приезжающих» у редакции не было. Свободного жилья в Харькове не было тоже. Карикатурист Сашко поселился на том самом диване с торчащими пружинами, что мог быть по праву назван колыбелью всей советской украинской литературы.

Письменный стол по ночам тоже оказывался оккупированным: на нем спал выпускающий Мека — старый бездомный газетчик, помнивший «Южную копейку», «Приазовский край», целую галерею полуграмотных издателей и бесчисленное количество одесских, ростовских и петербургских репортерских анекдотов.

Мека возвращался из типографии поздней ночью и, укладываясь на столе, пробовал заговаривать с Сашко:

— У вас сегодня хорошенькая карикатура. Метранпаж смеялся. А я работал с Александром Яблоновским, когда у него уже было неплохое имя. И если его фельетон стоял в номере, он всегда спрашивал: «Наборщики смеялись?» Так это я вам правду говорю: метранпаж сегодня смеялся. И всетаки я не могу понять одного, Александр Петрович. Зачем вам все это нужно? Газета-шмазета, карикатуры-марикатуры! Это же дело для таких босяков, как я. А вы, вместо того чтобы ехать в купе международного общества спальных вагонов в город Христианию, спите на этом грязном диване с пружиной в боку..

Довженко не спал, но и не откликался. Все складывалось правильно. Он хотел стать профессиональным художником и наконец стал им.

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ. ПЕРВЫЕ ИТОГИ

На первом году работы в «Вістях» Александру Петровичу Довженко исполнилось тридцать лет.

Самое время оглянуться на прожитую жизнь.

Вспоминая в своей автобиографии юношеские годы, Довженко писал:

«Мне казалось, что я все могу».

Но когда он думал о выборе предстоящей профессии, то мечты его «вращались в сфере архитектуры, живописи, мореходства дальнего плавания, разведения рыб и учительства».

Впрочем, он тут же добавляет:

«Возможно, что учительство только я примысливаю сейчас к моим тогдашним стремлениям, потому что оно было единственным, чего я тогда достиг».

Неполных семнадцати лет, в 1911 году, он поступил в Глуховский учительский институт. Тогда эти учебные заведения назывались еще не институтами, а семинариями.

Из семинарии Александр Довженко вышел в 1914 году, вышел, по его же словам, «политически неграмотным и темным юношей девятнадцати с половиной лет».

Когда началась война с Германией, от воинской службы его по болезни сердца освободили.

Он учительствовал в сельской школе под Житомиром, потом в младших классах житомирской гимназии — учил детей зимой, летом писал пейзажи, пока не понял, что любимое дело не может быть делом любительским, оно требует, чтобы человек отдавал ему всего себя, без остатка.



Дружеский шарж Кукрыниксов

Но чтобы так отдаться любимому делу, надобно твердо верить в свой талант. А уверенности не было. Сашко мечтал об Академии художеств. Но она была далеко — в Петрограде. А Сашко смог доехать только до Киева и заявление понес в Университет святого Владимира, на естествоведческий факультет.

Его не приняли. Высше-начальное училище и учительская семинария не составляли ценза, необходимого для сдачи университетских экзаменов. Выяснилось, что высшее образование он сможет получить, лишь поступив на экономический факультет Коммерческого института.

Только в этот институт, и только на один этот его факультет.

Довженко пошел в Коммерческий. Но стал слушать там лекции по физике, читавшиеся на другом факультете. Он потом грустно шутил, что слишком часто так выходило в его жизни: считался на одном факультете, а лекции слушал на другом...

В начале 1920 года Александр Петрович Довженко стал членом КП(б)У и получил партийный билет.

Гражданская война к тому времени окончилась, но киевская жизнь еще не вошла в колею.

На улицах мальчишки торговали домашними ирисками, которые готовили хозяйки на Подоле.

На толкучках расплачивались друг с другом вещами или все еще сохранявшими хождение огромными листами «керенок». Сложные, неведомо как возникавшие на «черной бирже» курсы позволяли одновременно с первыми «дензнаками» Советской власти обращаться пышным кредиткам с трезубцами, выпущенным бежавшей Директорией, и «колокольчикам» (названным так за изображение царь-колокола) разбитой Добрармии. Сегодня счет шел на миллионы (их называли «лимонами»), завтра — на миллиарды (для простоты выговаривалось «лимарды»).

Нужна была огромная вера в торжество человеческого рассудка, чтобы в такие дни готовить себя к специальности экономиста. Работая после освобождения Киева от бело-

поляков в Губнаробразе, занимаясь делами народного просвещения, Довженко часто думал о том, как было бы хорошо организовать Художественную академию и самому пойти туда учиться.

Художественная академия и в самом деле скоро открылась.

Но вместо учебы Александру Довженко пришлось отправляться в Харьков в распоряжение Наркоминдела.

Он уехал, так и не получив диплом экономиста.

Сашко вступил на поприще, о котором не помышлял никогда прежде. Дипломат... А почему, собственно говоря? Каждому, конечно, интересно поглядеть, как живут на земле люди — в разных странах, по разным обычаям. Но ведь не в удовлетворении же этой человеческой любознательности заключается профессия дипломата! Для нее, как для всякой другой профессии, нужна склонность, нужен талант. А есть ли такие склонности и таланты у Довженко?

Дмитрий Захарович Мануильский уверял, что это дело наживное. Аппетит, мол, приходит с едой, и с работой накапливается умение. Но аппетит все не приходил. Только возможность учиться живописи как-то мирила его с новым порученным ему делом.

Внезапное предложение Блакитного приспело в самое подходящее время.

Скоро тридцать,— часто думал он тогда,— «а ноги еще разъезжались, как у молодого лошёнка». Многое было перепробовано, жизнь подхватывала его и уносила, перебрасывая из потока в поток, не давая остановиться и подумать. И «тридцать» казались рубежом старости — пределом, за которым начнутся печальные дни неудачника, так и не сумевшего правильно сделать свою жизнь.

Слово признания, услышанное от Блакитного, упало, как дождь на иссохшую почву.

— Художник. А ведь, в самом деле, художник.

Нельзя же решать самому, есть у тебя талант или нет его, не отдавая себя на суд людям.

И впервые не по воле течения, а по обдуманному выбору он согласился:

— Да, буду профессиональным художником.

И в другом Блакитный был прав тоже: в то время жить в Харькове было очень интересно.

ХАРЬКОВ. 1924

Меньше всего Харьков начала 20-х годов соответствовал представлению о столичном городе. Восклицание Белинского, появившееся в его дневнике после первой встречи с Харьковом, невольно повторял каждый приезжий, даже и не подозревая, что цитирует неистового Виссариона: «Что за пыль в Харькове — ужас!» Убогие степные речонки — Харьков, Лопань, Нетеча — влачились через город в бугристых мусорных берегах, летом зарастая травой, зацветая зеленой ряской. Не только куры, но и кошки переходили их вброд с берега на берег, преодолевая отвращение перед дурным запахом почти стоялой, запакощенной воды. Не зря повторялось присловье неведомого острослова, сооруженное из всех трех названий: «Хоть лопни, а Харьков не течет...»

По Московской еще ходила конка. Запряженная попарно, четверка унылых пожилых лошадей тащила по рельсам дребезжащий вагончик. На «империале» теснились студенты и школьники; внизу хозяйки с кошелками обсуждали новости Благовещенского базара, получившего в быту характерное для тех лет сокращение «Благбаз».

В кино показывали бесконечные серии «Индийской гробницы», комедии Бестера Китона и Гарольда Ллойда, безукоризненный фрак Ивана Мозжухина, трогательную беззащитность сестер Гиш и демонизм Греты Гарбо. Уже появлялись афиши первых фильмов, снятых в Одессе на бывшей харитоновской студии: «Хозяин черных скал» П. Чардынина, «Слесарь и канцлер» В. Гардина, «Бухта смерти» А. Роома.

Открылась украинская опера. Ждали приезда из Киева молодого драматического театра с временным названием «Березіль» — в старом украинском народном календаре так назывался месяц март.

Молодая Украинская Советская Республика после долгих лет насильственной русификации бурно принялась за строительство новой культуры, национальной по форме, социалистической по содержанию. В столицу потянулись молодые силы не только со Слабожанщины, но уже со всей Украины.

Однако многочисленность этих пришельцев, конечно, была относительной. Они оставались как бы тонкой пленкой на сложившейся инородной среде.

Драматический театр «Березіль» был переведен в столицу из Киева. Руководил этим театром Лесь Курбас, режиссер большого и властного таланта, всегда ищущий, любящий яркую условность сцены, экспрессию слова и жеста, занимающий свое особое место в ряду таких режиссеров своего времени, как Вс. Мейерхольд, А. Таиров, К. Марджанов. Он разделил свой театр на несколько «мастерских», где работали его ученики. Играли там Амвросий Бучма и Марьян Крушельницкий, Наталья Ужвий и Валентина Чистякова. Каждый спектакль становился событием театральной жизни, предметом горячих споров и ступенью к новым поискам.

Строителями новой культуры чувствовала себя вся молодая интеллигенция независимо от профессий. Потому и общение людей, занятых самым различным делом, было тогда очень тесным.

Инженеры и врачи вместе с писателями и художниками подписывали манифесты, провозглашавшие, каким должно стать искусство. Во множестве возникали новые литературные журналы и альманахи.

Обложки, заставки, рисунки и эмблемы для многих из этих журналов стал делать художник Сашко — А. П. Довженко.

Псевдонимы были тогда общеприняты. Были поэт Дикий и поэт Недоля. Были прозаики, чьи псевдонимы звучали бы на русском языке Впечатлительный и Безоблачный. Довженко стал подписываться под карикатурами так, как его называли друзья: Сашко.

Сам он ни в одну из бесчисленных тогдашних литературно-художественных организаций вступать не стал, хотя «своим» его считали и «гартованцы» и «лефовцы» из «Новой генерации».

В «Вістях» Довженко работал либо на том же уголке редакторского стола, на котором набросал он свой рисунок во время первого прихода к Блакитному, либо в комнате международной информации, прочитав кипу свежих телеграмм и выбрав для себя очередную тему.

Карандашные свои портреты он рисовал так. Отыскавши местечко меж пружин на диване Блакитного или пристроившись у неширокого и низкого подоконника, он быстро и уверенно набрасывал несколько штрихов. Нос. Линия лба. Едва скошенные глаза. И оказывается, схвачено самое главное в человеке, и человека уже не спутаешь ни с кем другим. Зарисовка часто оказывалась шаржем, но и шарж чаще всего оставался добродушным.

Редакция жила тесно и шумно. Она помещалась не то в трех, не то в четырех комнатах. Работала в редакции холостая, зеленая молодежь; дома, в сущности, почти ни у кого из редакционных работников еще не было, не было и обязанностей перед домом; редакция становилась и семьей и клубом, где встречались очень разные люди, каждый рассказывал о своем, и получалось так, что всем было видно, как делается одно общее дело.

КОММУНА НА ПУШКИНСКОЙ

Редакторский диван служил художнику Сашко приютом сравнительно недолго.

Однажды — кажется, это было в самом начале 1925 года — один журналист-международник по фамилии Завада сказал:

— Слушайте, Сашко. Хватит с вас этого адского ложа. Пойдем лучше к нам.

— Куда?

— В коммуну.

И прихватив чемоданчик и холсты, составлявшие все имущество Александра Довженко, они отправились на Пушкинскую — в ее нагорную, тихую и тенистую часть. Там и жила коммуна, вероятно, не единственная в тогдашнем Харькове.

Довженко прожил в этой коммуне всего лишь около года. Но рассказать о ней стоит подробнее. Там завязались у него на долгие годы дружеские отношения с несколькими дорогими ему людьми. Там шли споры, которые начинали собою пору размышлений и важных решений. Там начинал художник Сашко становиться тем Александром Довженко, которого все мы узнали впоследствии.

Кто знает, кому прежде принадлежал этот двухэтажный особнячок на Пушкинской близ угла Каплуновской. Это мало кого интересовало. Бывших хозяев выдуло из города одним из порывов революционного ветра то ли с белыми, то ли с петлюровцами, то ли еще с кем; и когда Харьков становился столицей, дом этот стоял заброшенный и пустой. Потянувшиеся в столицу строители молодой республики думали больше о делах государственной важности, чем о собственном быте; они спали на столах наркоматов, управлений, редакций; они так торопились в будущее, что даже снились им на этих столах свершения завтрашнего дня, и это

были легкие, молодые сны, в которых не бывало ничего не разрешимого.

И все же, когда один из таких юных кабинетных жителей, проходя мимо, угадал за большими венецианскими окнами особняка на Пушкинской простор необитаемых комнат, сердце его дрогнуло. Он вспомнил, что спать можно не только на столе, что к человеку могут приходить не только посетители, но и гости,— одним словом, ему захотелось поселиться по-человечески в одной из этих пустых комнат. Но, конечно, думал он при этом не только о себе. На другой день в гулких залах брошенного особняка разместилась стремительно организованная коммуна, состоявшая из нескольких семейных пар и полутора десятка «убежденных холостяков», насчитывавших от роду от семнадцати до двадцати двух лет.

К тому времени, когда там появился Сашко, состав коммуны сменился уже не раз.

В ту пору там жил писатель Гордий Коцюба. Слово «коцюба» означает по-украински «кочерга». А значит, худоба, длина и угольная чернота писателя были честной данью фамилии: иначе выглядеть он не имел права. Гордий Коцюба был рабочим. Воевал в Красной гвардии против Петлюры. Тоненькая книжка его рассказов называлась «Возле гудков».

Был там еще Митя Гордиенко. Как многие молодые крестьянские парни, рано оставившие физический труд, он быстро раздобрел. Невысокий, широкий в кости, он стал похож на футбольный кожаный мяч. Внешность его плохо вязалась с сентиментальными стихами о степных закатах, о речке в камышах и девушке у колодца. Дмитро Гордиенко входил в литературную группу «Молодняк», читал свои стихи на многочисленных тогдашних литературных вечерах. Комсомолки в защитных юнгштурмовках, с ремешками через плечо посылали ему из зала записки, удивляясь, почему такой толстый и жизнерадостный парень пишет такие грустные стихи.

Спорили в коммуне, казалось, вечно и обо всем. Спорили о завтрашнем дне, о манифесте киевских панфутуристов, о том, когда и как закончится нэп, об урбанизме, о спектакле Леся Курбаса «Газ», о том, как превратить Нетечу и Лопань в настоящие реки, о любви и браке и о путях украинской культуры.

Самым заядлым спорщиком был Степа Мельник.

Любовь и брак существовали для него лишь как отвлеченная проблема. А о любой проблеме он мог говорить сколько угодно, цитируя по памяти французских поэтов и немецких философов. Но стоило разговору выйти из отвлеченной плоскости, стоило вместо иносказаний Поля Верлена («Амур суровой требует расплаты...») или строки Павло Тычины («О, панно інно, панно інно...») произнести знакомое девичье имя — и Степан мгновенно заливался багровой краской смущения.

— Та шо вы, та шо вы, — принимался он повторять, словно где-то у него внутри патефонная иголка споткнулась о битую пластинку.

Степе было двадцать лет. В коммуне на Пушкинской это был вполне почтенный возраст. «Стариком» там почтительно называли Гордия Коцюбу: тому было тридцать два, и коммунары считали его патриархом. Но и патриарх пасовал перед энциклопедичностью и широтой Степиных знаний.

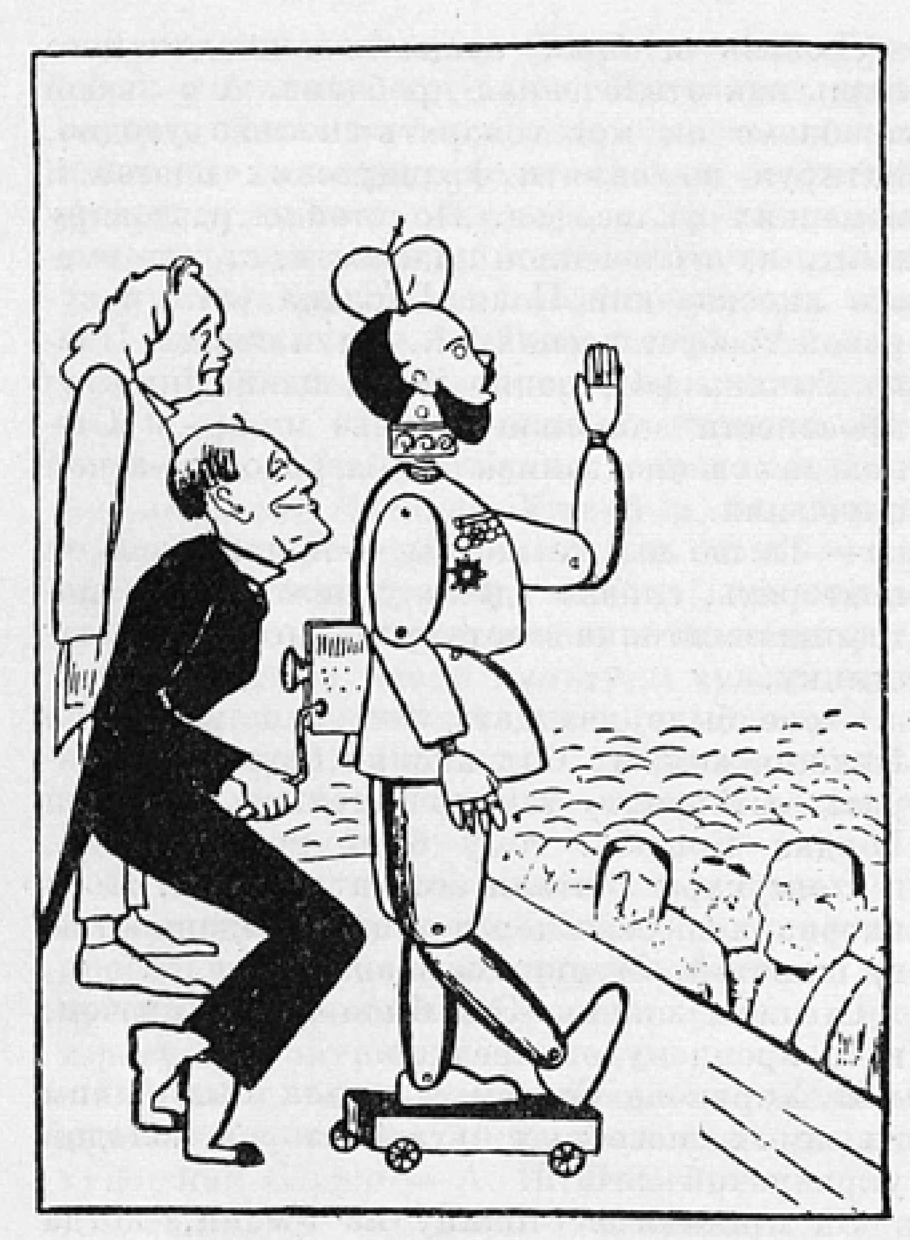
Степины знания. Это было чудо. Впрочем, в то время чудо нередкое.

В Харькове Степан Мельник был одним из самых способных организаторов молодой украинской печати.

Он приехал в столицу из Умани, когда коммуна на Пушкинской уже существовала, тот же Завада привел его туда, на второй этаж, в огромный зал с венецианскими окнами, купил ему парусиновую раскладушку и указал место у стенки. В комнате только и было, что раскладушки (когда пять, а когда и больше), простой кухонный стол да несколько больших гвоздей, заколоченных неподалеку от двери вместо одежной вешалки. На гвоздях висели пальто, верхние куртки и распяленный на плечиках костюм Мити Гордиенко. Только у него было тогда два костюма. У остальных экипировка днем была на себе, а на ночь укладывалась под тюфяк — вместо глажки. Степино имущество, например, состояло из пары брюк, выцветшей синей косоворотки и «парадной» толстовки.

Сашко с его полдюжиной белоснежных «апашек» показался тут белой — буквально — вороной.

Порядки в коммуне были простые. Нужно было есть — в лавку отправлялся тот, у кого были деньги, а еда покупалась на всех. Изнашивались чьи-либо ботинки — новые тоже покупал тот, у кого в тот момент были



Карикатура художника Сашко (А. П. Довженко) «Промова короля в парламенті»

деньги. Правда, о новых ботинках вспоминали только тогда, когда от старых оставались одни шнурки.

Городской электростанции еще не хватало топлива, уличные фонари не зажигались, и за большим окном виднелось по вечерам глубокое, обильное звездами небо, родное для вчерашних подпасков и батраков, которые стали редакторами газет и журналов, авторами романов и стихотворных сборников и которые толковали о Павлове, Фрейде, о теории Эйнштейна и законах стихосложения так, будто это всегда было самым главным в их жизни.

Не только в зале дома на Пушкинской, во всем открытом им мире они ощущали себя просторно. Любой мог назавтра оказаться гением, и для любого хватило бы места. Революция прервала наследственность и укомплектованность старого мира. Все начиналось сызнова, не приходилось толкаться локтями, приспосабливаться — праву таланта было доступно все.

Приезжали гости. Из Киева появлялся Степин земляк Микола Бажан. Он печатал тогда первые стихи в сборниках киевских футуристов.

Старательно синкопированные баллады Бажана и даже сонеты, с их тщательной инструментовкой аллитераций, казались в этих сборниках добропорядочным чистеньким мальчиком из хорошего дома, забредшим в дурную компанию уличных мальчишек, которых мамы в южных городах зовут «босяками».

Бажан писал тогда про битвы гражданской войны, в которых возраст не позволил ему участвовать, про сенегальского негра Имобе, про трампа Джека, обманутого коварным мистером Юзом.

В коммуне на Пушкинской его звали «Платоновичем».

Отчество пристало точнее любых прозвищ.

А было Платоновичу те же двадцать лет, что и Степе.

Юрий Яновский был года на два постарше. Он тоже приезжал на Пушкинскую частым гостем и оставался подолгу.

Оба они, и Бажан и Яновский, работали редакторами в сценарном отделе ВУФКУ. Пять букв были сокращением длинного названия: «Всеукраинское фотокиноуправление».

Работа в кино увлекла в ту пору многих писателей, людей театра, художников. Индустрия искусства — это казалось романтическим знаком современности, и думалось также, что в поисках новых средств выражения для новых обстоятельств истории самый ближний путь лежит именно через кинематограф.

Александр Петрович Довженко был, вероятно, первым, кто пришел на Пушкинскую с биографией, которую не уложишь в две фразы.

На Пушкинской он распаковал и укрепил на подрамниках свои холсты; там появился мольберт и палитра с темными буграми «берлинской синей» и краплака, напоминавшего цветом сырое конское мясо. В той же гамме исчерна-синего и мясного цветов были написаны на холстах индустриальные конструкции и человеческие фигуры, то непомерно вытянутые, то приземистые, с прямоугольными плечами и похожими на коленчатые трубы руками. В редакции все это оставалось нераспакованным; обосновав-

шись в коммуне, Довженко смог вернуться к станковой живописи.

Яновский вспоминал, что весь свой заработок Сашко оставлял тогда «в магазине, ища новых цветов, и в низкой халупке плотника, которому заказывались подрамники».

Сашко шутил:

— Я богат, как попугай, у которого сотни красок и перед собою сотни лет жизни.

Так и не сумев попасть в Академию, он сам стал для себя требовательным и изобретательным педагогом. Он ставил себе все новые и новые частные задачи — пространственные, световые. Искал цвет, менял почерк.

И он мечтал в ту пору о такой живописи, которая умела бы вторгаться в жизнь людей, изменять ее, пользуясь не холстом и палитрой, но всем, что окружает человека: деревьями и домами, небом и полем...

Добрая дружба связала на Пушкинской Сашко с Миколой Бажаном, Юрием Яновским и Степаном Мельником. Они жили вместе долгими месяцами, вместе уезжали на проходившем мимо их дома трамвае в лесопарк и там толковали, спорили, мечтали о жизни и об искусстве.

Написанный в 1925 году юношеский рассказ Яновского «В ноябре» описывает одну из таких бесед. Историю этого рассказа тоже записал потом сам Яновский. Он писал это пять лет спустя, когда у него уже выходило впервые Собрание сочинений, в предисловии к первому тому. В предисловии он говорит о себе в третьем лице от имени вымышленного «издателя» и называет себя «наш автор». Запись стилизована под старые «повести» казацких летописцев. Сохраним этот стиль, насколько это возможно в русском переводе:

«Тот славный дружище (речь идет о Сашко.—*А. М.*) пречудные умел поведать истории и дивные придумывал приключения. Вот однажды пришел Довженко домой, пришел задумчивый и тревожный. Вечером, цимлянское вино попивая, рассказал Довженко нашему автору, М. Бажану и С. Мельнику о том, что неплохо бы взорвать на воздух Мироносицкую церковь. Все друзья — разобрало их цимлянское — завели каждый свое. И всем пришлась затея по вкусу. Наш автор написал тогда «В ноябре». А теперь мы, издатель, видеть можем пустое место там, где стояла та церковь. Мы ставим в достоинство автору его чуткость к теме такого предвидения...»

Речь идет не о памятнике старины, а об уродливой церкви конца XIX века, приземистой и по-купечески пышной, украшенной тяжелой, раскоряченной колокольней.

Довженко в тот день смотрел на нее из сквера и мечтал о том, как могла бы на месте церкви стать статуя девушки со снопом. «Тело, полное крови и мускулов, крупные груди, которые вот-вот шевельнутся от девичьего движения». На месте православного храма виделось ему воплощение языческого жизнелюбия.

Рядом на скамейке сидели двое молодых военных. Тогда говорили не «офицеры», а «краскомы».

Стараясь быть совершенно серьезным, Довженко сказал:

— Нельзя ли взорвать этот храм?

Ребята оказались живые, с чувством юмора.

Один отозвался в том же тоне:

— Взорвать не штука. Обойдется в двадцать десяток.

Другой возразил так же серьезно:

— Как же так?! Но ведь рядом с крестом антенна...

С рассказом об этом Сашко и пришел к друзьям.

Он сидел, поджав по себя одну ногу —любимая его поза,— и говорил так, как умел уже говорить и тогда, не боясь патетики слов, потому что патетическим всегда был тот внутренний мир, в котором жила его мысль:

— Возвращаясь домой, я думал. Уже мозг рассыпался искрами от ударов крови. В загорние страны могла бы уйти моя мысль, если б не город. И как захотел я, чтобы пропал он, сгинул, грязный, со своими улицами и электричеством, крадущим отблески красок. Чтоб совсем другой город возник на руинах. Чтобы миллионы светлых окон обступили меня со всех сторон. Чтобы на тучах пылали яркие буквы и померкло под ними кино «Золотого воза».

Кино «Золотого воза». Так называл он звезды Большой медведицы.

Церковь в самом деле взорвали позже, хоть и не знали, что Довженко — в то время уже знаменитый режиссер — готов был когда-то уплатить за это «двадцать десяток». На месте церкви собирались поставить не статую, а «театр массового действа» на че-

тыре тысячи зрителей. Впрочем, в этой затее тоже, пожалуй, присутствовало нечто языческое. Она осталась неосуществленной потому, что Харьков перестал быть столицей, да и пристрастие к «массовым действам» тоже отошло в прошлое.

Разговаривая, Довженко порой соскальзывал со стула на пол и усаживался по-турецки, на пятки, в том пространстве между раскладушками, которое друзья именовали «лужайкой». Пальцы нервно шевелились на его коленях.

В том же своем рассказе Яновский заметил:

«Друг умеет молчать так же, как и рассказывать, и его можно поставить пугалом среди подсолнухов или посадить на атаманского коня...»

То, что называют «личной жизнью», у большинства обитателей «коммуны», в том числе и у Сашко Довженко, тогда не складывалось. Слишком мало времени оставляла работа. И слишком мало думалось о себе. Ведь очень верно говорил тогда Сашко о своем ощущении: «Впереди сотни лет жизни...»

И надо сказать, что не было тут ни преднамеренного аскетизма, ни запорожских загулов, ни богемного ухарства.

Целеустремленность не нуждалась в искусственном подстегивании. Она требовала лишь одного: работы. И все обитатели коммуны работали очень много.

Сашко возвращался из редакции поздней ночью, но усаживался за работу и дома, затеняя настольную лампу, чтобы не мешать спящим приятелям.

Его графика появлялась на выставках. Станковые картины он не выставлял, кажется, ни разу. Он и обращался к ним все реже. Вскоре они повернулись лицом к Митиной фанерной перегородке и стали покрываться пылью.

Холсты оставались там много лет, когда Довженко давно уже уехал из Харькова. Борис Колос, Степан Мельник, Дмитро Гордиенко уехали тоже. Уехали далеко, не по своей воле и больше никогда не вернулись. Гордий Коцюба умер. На Пушкинскую пришли новые жильцы, и они, наверно, так и не узнали, что за пожухлые холсты стоят в пустой комнате у нелепого фанерного чулана с венецианским окном.

Вероятно, они застали и раскладушку Степы Мельника с кучей старых газет, которые годами подкладывались под продавленную парусину. Другого имущества у Степы никогда не было.

Но все это случится позже, лет восемь или девять спустя.

А сейчас еще 1925 год.

В стороне от Сумской виден большой пустырь, и на дальнем его конце высоко поднялись строительные леса.

Будущая площадь названа именем Дзержинского. На ней строится «Госпром» — Дом промышленности, самый высокий дом украинской столицы.

По утрам, ровно в половине девятого, мимо пустыря проходит от маленького дома на Мироносицкой к старому ампирному дворцу, где разместился ЦИК Украинской республики, седой, еще нестарый человек в кепке и потертом пальто.

Человек то и дело приподнимает синюю кепку, здороваясь со встречными. Это «всеукраинский староста» Григорий Иванович Петровский.

Тем же путем, здороваясь, останавливаясь со знакомыми, чтобы перекинуться несколькими словами, возвращается он вечером с работы.

Путь его лежит мимо редакции «Вісті». Встретившись как-то с Сашко, Григорий Иванович похвалил его карикатуру.

На первой странице «Вістей» был в тот день напечатан выбранный Довженко из международной почты эпиграф.

«Симон Петлюра,— говорилось в полученной телеграмме,— обратился к румынскому правительству с предложением организовать из недобитков его армии корпус, поручив ему охрану бессарабской границы. Румынское правительство приняло предложение Петлюры».

Под этим эпиграфом Сашко нарисовал старую пушку, поставленную над Днестром. Из жерла пушки торчит пугало в рваном петлюровском жупане и в шапке со шлыком. На шапке и на ветке, видной сквозь продранный рукав, сидят две тощие, хмурые вороны. Из дырявого сапога сыплется в Днестр песок.

«Всеукраинский староста» и художник Сашко стояли у витрины, в которой радиотелеграфное агентство Украины (РАТАУ — оно помещалось в одном доме с «Вістями») вывешивало свежие международные телеграммы. Витрина была скучная. Редкий прохожий останавливался, чтобы просмотреть новости.

— А с карикатурой вот бы они читались,— сказал Григорий Иванович и кивнул на щиток с телеграммами.—Или поспевать трудно?

— Поспеть можно,— согласился Сашко.— Только можно и лучше.

Он начал говорить о тех же карикатурах, но только снятых на кинопленку, чтобы их можно было показывать на экране в каждом кинематографе перед началом сеанса. И тут же Довженко свернул на любимую тему, принялся мечтать вслух о городе, где со всех стен лучшие художники разговаривали бы с народом на языке своего искусства. Он мечтал о долговечной мозаике, которая связывалась бы с деревьями, растущими под ней, и дополняла бы памятник, сооруженный тут же на площади. Он говорил об умном плакате, помещенном на стене так, чтобы его легко было бы заменять по миновании надобности; о монументальной фреске, подобной тем, какие много лет спустя напишут на стенах общественных зданий Мехико-сити яростные мексиканцы Диего Ривера, Хуан Ороско, Давид Сикейрос.

— Среди яркой героической живописи,— говорил Сашко главе своей республики,— люди станут отважнее, прямее, чище душой.

Григорий Иванович слушал внимательно и серьезно.

По мостовой тарахтели «ваньки». За Пушкинским сквером отчаянно звенел трамвай.

— Сейчас в наших городах,— продолжал Сашко,— люди утратили общение с природой. Кроме немногих парков и чахлых садов, мы свели деревья, замостили землю бесплодным камнем. Посмотрите, как метет пыль по голой каменной улице!.. Птицы,— голос его стал глухим и тревожным,— птицы летят стороной. Здесь, в городе, им некуда сесть, чтобы спеть для нас песню! А надо, чтобы на улицах и площадях живая зелень садов, посаженных и выхоженных человеческими руками, сливалась с умной красотой человеческого искусства, яркого образа, живой мысли, веселой краски...

Сашко еще говорил, когда из дверей редакции вышел Василь Блакитный вместе с двумя прозаиками. Прозаики были очень молоды. Почти вплотную столкнувшись со «всеукраинским старостой», они смутились. А Блакитный спросил:

— Не боитесь, Григорий Иванович? Ведь он говорит, говорит, а сам запоминает. Потом, глядишь, и на вас карикатурку нарисует. Сашко у нас такой.

— Он думает интересно,— сказал Григорий Иванович.— Но только мыслью далеко убегает. Я бы хотел его город увидеть. И наверно, пожить в нем было бы хорошо. Но ведь не может же быть такого города, пока люди в подвалах живут, пока женщины с ведрами к колонке по воду ходят. Чтобы художники смогли за свое дело приняться, надо сперва нам много сделать. А потом пусть будет так, как он рассказал.

Староста обернулся к Блакитному.

— Вот сегодня в твоей газете рядом с его карикатурой, на первой странице, ты статью напечатал. Правильно сделал. Очень нужный разговор.

Блакитный довольно улыбнулся. Он сам заказывал эту статью, тащил ее, торопил автора.

В статье впервые говорилось о необходимости стандартизировать жилищное строительство, строить дома из деталей, заранее заготовленных промышленным способом.

— С этого начинать нужно. А там, смотришь, доберемся и до того, о чем он рассказывал.

И староста, попрощавшись, пошел к Мироносицкой улице.

А НЕ ПЕРЕМЕНИТЬ ЛИ ПРОФЕССИЮ ЕЩЕ РАЗ?

Сашко не любил говорить о себе, не умел ни с кем делиться своими планами. Но, задумываясь наедине с собой, он все чаще соглашался со старым Мекой, их выпускающим, с которым он делил в первое время ночами унылое гостеприимство редакторского кабинета. Всякий раз встречая Сашко, Мека неизменно повторял: «У вас другая закваска». Довженко жил здесь среди хороших людей. Он привык уже считать себя журналистом, полюбил пульс ночной редакционной жизни, ее постоянно напряженные нервы. Оказалось, однако, что все выраженное им на языке графики, в улыбке или сарказме карикатуры составляет лишь очень небольшую часть его внутреннего мира. Продолжая пользоваться теми же выразительными средствами, он не может полностью выговорить себя. К холстам его больше не тянуло. А то, что жило в нем, и то, что больше всего хотел бы он рассказать людям, требовало иных средств выражения. Каких? Он еще не смог бы на это ответить.

К этому времени относится одна из бесед «на лужайке», тоже записанная Юрием Яновским.

Довженко по-прежнему любил, возвращаясь на Пушкинскую, усаживаться «на пятки, как Будда, и, попыхивая теплым табаком, излагать свое понимание искусства».

— Мне мало статических моментов, — записал Яновский тогдашние слова Сашко,— я хочу живого передвижения площадей рисунка, хочу сюжетно связанных эмоций и живых, теплых людей.

Наверно, друзьям показались эти слова одной из несбыточных фантазий, какими были беседы Сашко о будущих городах или затея с Мироносицкой церковью.

Но Сашко думал о вещах совершенно реальных.

К этой поре и относятся, вероятно, первые мысли Довженко: а не начать ли еще раз сызнова? Не попробовать ли себя в кино?

Не может быть сомнения в том, что удивившее Юрия Яновского и показавшееся ему странным и несбыточным стремление художника к динамическому рисунку, к живой смене эмоций и движению людей на живописных плоскостях имело под собой вполне реальную основу. Речь шла о том, что мог бы сделать художник на полотне экрана.

Не перед одним лишь Довженко возник в те годы такой соблазн.

Художник Сергей Юткевич пришел поначалу на кинофабрику (так назывались тогда нынешние киностудии) как автор декораций и костюмов. Затем он поставил «Кружева», стремясь к тем же динамическим композициям, о каких говорил Яновскому Сашко.

От живописи приходили к кинематографии Лев Кулешов и Григорий Козинцев.

Все это было не случайно.

Но надо признаться, что к Сашко первые мысли о кино приходили так же, как мысли о будущих городах или о звездах «Золотого воза».

Он даже и фильмы смотрел нечасто.

Да, впрочем, что предлагалось тогда зрителю на афишах?

Вот объявления 1925 года из той же газеты «Вісті», где печатались рисунки Сашко:

«Приключения американки». Третья серия. В главной роли Руфь Роллан.

«Мессалина». Драма в восьми частях из эпохи Римской империи. В главной роли Рина Лигуоро...

Эмиль Яннингс в картине «Все за деньги».

«Женщина из тумана (Неделя любви)». Драма в шести частях из жизни американских низов и верхов. В главных ролях Элен Гаммерштейн и Конвей Тирл.

Вскоре Яновский уехал в Одессу. Решил поработать редактором непосредственно на кинофабрике, поближе к делу.

— Иначе кино толком и не узнаешь.

Он соблазнял и Довженко:

— Работает же для Одессы художник Меллер. И Кричевский говорит, что в кино ему очень интересно.

Но Сашко не хотел идти в кино как художник. Это казалось ему еще более узким и монотонным, чем работа в газете.

Однажды, когда он работал в комнате «Всесвіта», к нему зашел Блакитный.

— Сашко, загляни на минутку.

В редакторском кабинете было непривычно пусто. Блакитный сидел у стола, и Сашко обратил внимание на то, каким кажется он усталым и нездоровым. Его впалые глаза спрятались еще глубже, и кожа под ними потемнела до черноты. Светлые волосы словно бы посерели, а усы, которые обычно придавали ему вид мальчишки, торопящегося показаться взрослым, вдруг подчеркнули его не по возрасту постаревший облик. В свои тридцать два года Василь выглядел по крайней мере на сорок.

Торопясь говорить, покуда они оставались одни, Блакитный сказал:

— Сашко, нашлось твое дело.

Довженко не сразу понял, о чем он.

— Партийное дело нашлось, — объяснил Василь.

Он говорил о тех бумагах, которые два года тому назад Довженко переслал из Берлина в комиссию по чистке партии.

Это было так неожиданно, что Довженко не нашел слов.

— Можно восстанавливаться, — сказал Блакитный и назвал фамилию товарища из партийной контрольной комиссии, с которым успел обо всем поговорить и к которому следовало теперь идти Довженко со своим делом.

Значит, все два года была у Блакитного в памяти история, какую Сашко пережил так тяжко. Значит, сам он ездил в архивы и упрашивал других в них копаться, пока розыски не увенчались успехом и не подтвердилась правда слов Довженко и основательность его трагических огорчений.

Потом оказалось, что этот его разговор с Блакитным был самым последним.

На другой день Блакитный уже не смог прийти в редакцию.

А еще через несколько дней, 5 декабря 1925 года, газета «Вісти» вышла с траурными объявлениями на первой странице и с правительственным сообщением, которое извещало о том, что Василий Михайлович Блакитный-Елланский скончался от внезапного обострения хронического эндокардита. Заключение медиков рисовало типическую картину смерти человека, сгоревшего дотла в непосильной, непрестанной работе.

Сашко стоял в почетном карауле, потом набрасывал угольным карандашом на листке ватмана полускрытое цветами и почти уже незнакомое лицо. Он потерял сверстника и друга, который в последние годы занимал в его жизни большое и важное место.

У него оставался продиктованный Блакитным телефон, по которому нужно было звонить о своем партийном деле. Он начал звонить по этому телефону сразу же после памятного разговора, так остро напоминавшего теперь о потере. Но обладатель телефона был, наверно, очень занятым человеком. Целая неделя прошла, пока Сашко сумел поймать его и уговориться о встрече.

Встреча оказалась неудачной; она только разбередила душевную боль, которая так никогда и не проходила.

— Вот, нашлись мои бумаги,— сказал Довженко, войдя в кабинет и теряясь под вопрошающим взглядом.

— Нет,— возразил хозяин кабинета, уже взглядывая на большие часы, стоявшие на его письменном столе.— Они не нашлись. Они всегда лежали.

— Но ведь о них не знали. Меня уверяли, будто я не посылал их, будто я соврал партии.

— Это ошибка. Надо было поискать внимательнее.

— Как же мне теперь быть?

— Подавайте заявление о приеме в партию.

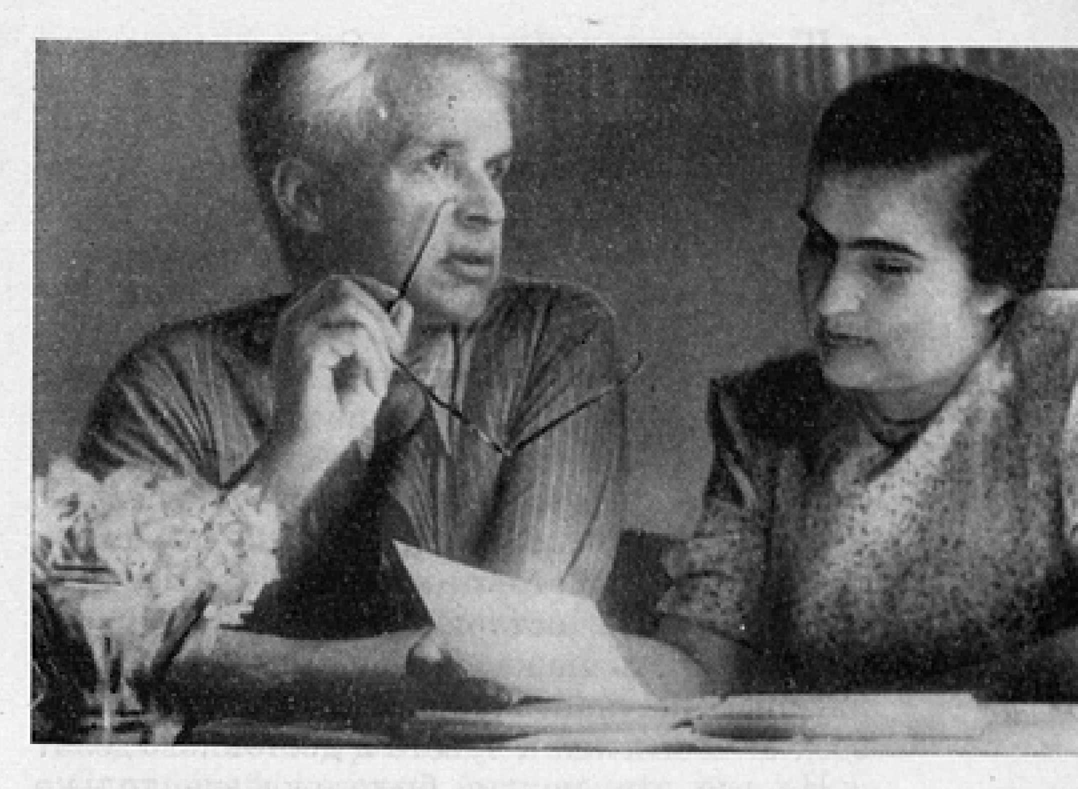
— Но ведь я член партии с двадцатого года.

— Ну какой же вы член партии? — протянул хозяин кабинета, и в голосе его Сашко услышал усталую барственную брезгливость.— Ведь вы чистку не проходили.

— Так ведь бумаги потерялись!

— Но теперь вы же видите, что они не терялись.

Логика была железная, та логика, от которой опускаются руки, а кровь бросается в голову и становится тошно жить на свете. Товарищ оказался из тех, кто, очутившись на высокой ступеньке, чувствует себя упоенным и оглушенным на всю жизнь и начинает думать лишь о собственном значении и заботится только о том, чтобы все это значение достаточно понимали.



А. Довженко и Ю. Солнцева

— Подадите заявление, — повторил он,— приложите рекомендации, пройдете кандидатский стаж, получите партийный билет, будет порядок.

Что-то вдруг вспомнив, он торопливо спросил:

— А происхождение у вас какое?

Но Сашко уже вышел из кабинета.

Он не увидел молодого секретаря, поднимавшегося ему навстречу, чтобы скользнуть в кабинет за новыми распоряжениями. Он не увидел другого парня, в военной гимнастерке, расшитой косыми шевронами, как стрелецкий кафтан. Цыганские глаза красивого парня тревожно проводили Довженко: лучше бы он подольше побыл в том кабинете, не хотелось, ох, как не хотелось, идти туда. Не хотелось отвечать на вопросы, которые все, что с тобой случилось, определят по полочкам, ко всему пришлепнут готовую этикетку и, как пить дать, подведут под бытовое разложение и под «строгий выговор, принимая во внимание боевые заслуги». А разве все расскажешь здесь, в кабинете? Разве разберешься в этом без полбутылки?..

В длинном коридоре Сашко вспомнил поездки по селам Киевщины, вспомнил Варшаву и разговор с бывшим своим коллегой по экономическому факультету. Коллега пришел в комиссию по репатриации. Петлюровец. Эмигрант. Как он спросил тогда — давно ли Сашко смотрел на Днепр с Владимирской горки?

И Сашко физически почувствовал партбилет на своей груди. И почувствовал, что с этим партбилетом он и здесь — на чужой стороне — хозяин всей земли своей, и своего Днепра, и своих степей, и своих лесов над Десной, и черного дыма над Донбассом, и своей вековой истории.

Как же это можно вычеркнуть пять лет жизни и начинать сначала, будто не было всех этих мыслей и чувств и достойного дела?

Но все это можно было сказать только одному человеку, и тот бы знал, что надо сделать.

Но этого человека уже не было.

Была груда венков на могиле под снегом.

Сашко никому ничего не сказал. И заявления он тоже так никогда и не подал.

Конечно, это было неправильно. Нужно было пойти дальше, доказать свою правоту, добиться справедливого решения. Но для Сашко правота его была так очевидна, что нелепой казалась необходимость ее доказывать.

Но и десять и двадцать лет спустя главный критерий всего им сделанного он будет видеть в одном: насколько ощутима в каждой его работе та органическая партийность, которую отнять у него не может никто. Это оставалось с ним на всю его жизнь.

...В начале Великой Отечественной войны в истребительную авиацию Северного флота прибыл «для прохождения службы» новый летчик.

Прохождение службы для него оказалось недолгим. Несколько месяцев спустя он погиб в воздушном бою над Кольским заливом. Фашистские бомбардировщики тогда по нескольку раз в сутки налетали на Мурманск и на ближние флотские базы; истребителей то и дело поднимали в воздух, и они вступали в неравные воздушные бои. Полк Сафонова... О нем часто упоминалось в те дни в сводках Информбюро. Когда шел бой, на командном пункте слышны были по радио все черные слова, которые в трудные минуты произносили летчики за штурвалом.

Новый летчик всякий раз повторял одну и ту же фразу.

Сперва штабной оператор не разбирал ее, потом разобрал. Но понял, только узнав биографию нового летчика.

Тот бормотал, заходя в атаку:

— Я им покажу, кто враг народа!..

И слышалась пулеметная очередь.

Потом опять те же слова, и снова треск пулемета.

Это повторялось в каждом бою. На его счету росло количество сбитых «юнкерсов» и «мессершмиттов». Командующий флотом дважды вручал ему боевые ордена Красного знамени. А он, вылетая в бой, всякий раз повторял:

— Я им покажу, кто враг народа!..

В эти слова была вложена вся его неискоренимая память о мерзкой клевете, внезапно искорежившей только что начинавшуюся жизнь, о полутора годах допросов, когда его заставляли признать свое участие в каком-то неправдоподобно-нелепом заговоре, о соседях по камере, о десятке заявлений, в которых он просил — и наконец упросил — отправить его на фронт.

И вот теперь он повторял, до самого своего последнего боя, повторял одну короткую фразу, в которой сосредоточился для него весь смысл жизни.

Нечто подобное произошло с Довженко, когда он услышал, что пять лет его жизни, размышлений, поисков истины могут для другого человека оказаться всего лишь одной — и с такой легкостью перечеркнутой! — строчкой анкеты.

Сашко еще продолжал работать в «Вістях».

В кабинет Блакитного перешел недавний заместитель редактора Евгений Касьяненко — добрый, но сонно-медлительный человек, любивший спокойную жизнь и вздрагивавший при звуке любого начальственного голоса,— полная противоположность жизнедеятельному Василю.

В заместители себе Евгений Иванович выбрал такого же грузного и медлительного, как сам он, фельетониста-международника.

Литература и искусство перестали отныне занимать редакционное руководство.

Все здесь становилось невтерпеж для Довженко. Редакционная рутина обрыдла и приводила его в тоску. Собственные холсты, повернутые к стене, угнетали его дома. Пора было рвать все разом.

И весной 1926 года он решился.

С одним маленьким чемоданом, в котором лежали его открытые белые рубашки, никому не сказавшись, ни с кем не простившись, предупредив лишь Евгения Касьяненко о том, что свою работу в редакции он считает оконченной,— Довженко уехал на вокзал и взял билет до Одессы.

ОДЕССА. 1926

«В июне 1926 года я просидел ночь в своей мастерской, подвел итоги своей неустроенной тридцатидвухлетней жизни, утром ушел из дому и больше не возвращался. Я уехал в Одессу и устроился на работу на кинофабрику в качестве режиссера. Таким образом на тридцать третьем году жизни мне пришлось снова начинать жизнь и учебу по-новому: ни актером, ни режиссером театральным я до тех пор не был, в кино ходил не часто, с артистами не знался и теоретически со всем сложнейшим комплексом синтетического искусства кино знаком не был. Да и учиться было некогда и, пожалуй, не у кого в Одессе. Фабрика была довольно мощная, но культурный уровень ее был не высок и фильмы не блистали выдающимися качествами».

Так написал впоследствии Довженко в своей автобиографии о памятном лете, которое стало для него началом отысканной наконец верной дороги.

В 1956 году с ним встретился известный историк кино Жорж Садуль. Довженко дал ему интервью и дополнил свои воспоминания о первых шагах в кино несколькими подробностями.

Интервью появилось в печати уже после смерти Александра Петровича Довженко. Оно было напечатано в «Леттр франсэз» 6 декабря 1956 года.

Довженко говорит, что в Одессу он взял с собой лишь «легонький чемодан, из книг — «Кола Брюньон» Ромена Роллана».

Книга Роллана навсегда оставалась в числе любимых книг Довженко, а старый бургундский мастер — этот «дубленый мешок радостей и горестей, проказ и улыбок, опыта и ошибок» — вошел в круг самых любимых его героев. Сашко пошутил однажды, что считает образ Кола самым верным и полным воплощением того, каким ему видится украинский национальный характер. В те дни в Одессе он и сам чувствовал себя, как Кола: веселый, легкий, готовый начисто позабыть все, что было вчера, «богатый, как попугай»,— все краски в перьях и впереди сто лет жизни...

И еще записал Жорж Садуль со слов Александра Петровича:

«Я не был ни актером, ни сценаристом, ни работником кино, но пришел предложить фильм директору студии. Этот старый моряк, тогда почти неграмотный, крепкий и грубоватый в обращении, тоже мало понимал в кино. Однако он стал моим лучшим воспитателем благодаря своим способностям и взглядам на жизнь... Так переменилась моя судьба в Одессе, где я начал работать в кино, где нашел свое призвание, где познакомился с Солнцевой, которая была актрисой и стала моей женой...»

Первое лето в Одессе полно для Александра Довженко веселой легкости. В третий раз, как в годы учения в Киеве, как в Берлине, когда стал жить на стипендию украинского Наркомпроса, повернулась его жизнь на студенческий лад. Денег не было. Последние харьковские гонорары растаяли быстро. Из «Лондонской» он переехал в комнату, снятую подешевле. Утром в маленькой кофейне на Греческой, где шумные болельщики окружали сосредоточенных игроков в нарды, он выпивал чашку отличного крепчайшего кофе и отправлялся на Французский бульвар, на фабрику, как в институтскую аудиторию. Учение состояло в одном: он смотрел.

Всматривался и обдумывал увиденное.

На этот раз стипендии у него не было. Чтобы просуществовать добровольному студенту, стоило лишь показаться в редакции «Черноморской коммуны», и газета завалила бы его заказами: ведь у этого студента было известное имя. Как художника его знала вся Украина. Но мосты были сожжены, со старой профессией было покончено, и Довженко решил, что не только имя, но и средства к существованию должно ему дать то дело, какому он решил отныне посвятить себя целиком.

Точно так же, как это бывало в харьковской коммуне, он вечерами бочком пристраивался к столу, подбирал под себя ногу и принимался за работу...

В. КАНАШ

Честность художника

Случай помог мне прочесть это письмо. Обычное, с первого взгляда, частное письмо. Начинаешь читать: «Дорогой Боря! Простите, что своевременно не смог...» и т. д. Но вот, пробежав это «и т. д.», доходишь до подписи: стремительно, но без лишних росчерков, отчетливо: Довженко...

В последние годы было опубликовано немало дневниковых записей гениального режиссера. Когда их читаешь, бросается в глаза обилие неосуществленных замыслов. На некоторые просто не хватило времени, другие не удалось воплотить в силу различных обстоятельств, связанных, в частности, с культом личности.

Богатое наследие Довженко ждет еще самого тщательного изучения. Я же хочу рассказать о фильме, который Довженко не снял...

Итак, несколько лет назад мне довелось повстречаться с Борисом Моисеевичем Шаранским — старым, опытным газетчиком. Мне приходилось слышать раньше, что Шаранский свою литературную деятельность начинал как киносценарист, в частности был соавтором сценария «Сумка дипкурьера». Он рассказал мне о том, что произошло после этой постановки.

Поставив «Сумку дипкурьера», Довженко пошел в длительный простой. Дело в том, что требовательность к себе у Довженко была чрезвычайной, и те тридцать сценариев, которые в то время находились в портфеле Одесской кинофабрики, не удовлетворяли режиссера.

А. Довженко в роли Кочегара («Сумка дипкурьера», 1928)



Так проходили месяцы. И вот как-то в марте 1927 года в ВУФКУ появился студент Одесского кинотехникума Борис Шаранский. Он привез свой новый сценарий под названием «Сделка».

...Шаранский еще ждал в приемной своей очереди, когда отворились двери и вошел Довженко. Поиски интересного сценария привели его из Одессы в Киев, в ВУФКУ. Радостно поздоровавшись, Сашко поинтересовался, с чем пришел сюда Шаранский. Перевернув несколько страниц сценария, Довженко начал торопливо ходить по комнате, потом сказал тихо: погуляйте, Борис, немного... пожалуйста...

Через час Довженко по-дружески хлопнул Шаранского по плечу: «Вы даже не представляете, какую вещь вы написали! Я беру сценарий. Остальное не ваша забота». С этими словами Сашко пошел сначала к главному редактору, а затем с ним — к начальнику ВУФКУ.

Еще через полчаса был подписан договор с Шаранским, режиссером будущего фильма был назначен Довженко. Оставался один только чисто формальный акт — утверждение Главреперткомом.

Вот содержание сценария.

Болгария 20-х годов. Здесь в каменоломнях работают русские солдаты, входившие в состав врангелевской армии. Большинство из них стремится возвратиться на родину, чего бы это ни стоило. Один солдат — Чернов — бежит в Варну, где попадает в семью Сухиндола — вербовщика французского иностранного легиона. История Чернова наталкивает Сухиндола на мысль, что русские солдаты — хороший материал для вербовки. Он договаривается с врангелевскими офицерами: надо обмануть солдат, сказав, что получена амнистия и им разрешено вернуться на родину, а тем временем вместо России отвезти их в Алжир.

Узнав об амнистии, Чернов спешит к месту отправки и попадает на судно, где уже собрались все его однополчане. Вслед за Черновым на корабль тайком от отца пробирается влюбившаяся в русского дочь Сухиндола, которая, зная о «роде занятий» отца, догадывается о действительных целях сделки, но не может сказать Чернову всей правды. После отплытия она пытается уговорить его бежать с корабля в ближайшем же порту. Но Чернов не желает и слушать: он ведь возвращается в Россию, там у него мать, жена, дом. У девушки нечаянно вырывается: «Вас везут не домой!»

После призыва Чернова: «Братцы, нас продали!» — все солдаты пытаются вырваться из трюма, но охрана выстрелами загоняет их обратно.

Через некоторое время капитан вместе с офицерами счел благоразумным оставить корабль, предварительно предав его огню.

В пылающий трюм бросается почти обезумевший от ужаса Сухиндол, там его единственная привязанность на свете — дочь. Подхватив ее на руки, Сухиндол пытается выбраться на палубу, но задыхается и падает. Трещит и разваливается пылающее судно, гибнут в пламени люди...

После возвращения в Одессу Довженко вместе с Шаранским дорабатывает сценарий. Прежде всего изменено название: вместо «Сделка» — «Восстание мертвых».

Столько лет прошло с тех пор, потускнели воспоминания о многих людях, событиях, встречах. Но до сих пор сохранил Шаранский в памяти голос Довженко. Это был голос человека, до предела уверенного в своей правоте.

— Необходимо свести к минимуму личную драму,— говорил он.— Не она здесь главное. И почему эта дочь обязательно должна быть красавицей. Черт с ней — она может в общем быть прекраснее самой царицы Савской, но вы стараетесь сделать на этом акцент. Здесь это ни к чему, и, простите... признак не лучшего вкуса...

— Поймите и выделите главное в своем сценарии,— продолжал Александр Петрович.— Люди когда-то, может, до конца не сознавая этого, изменили родине, а человек без родины мертв. Солдаты попробовали возвратить себя к жизни, но делают это они опять-таки полустихийно. И в этом их трагедия. Восстание мертвых — это отчаянный, но в чем-то запоздалый поступок. Не бойтесь, что финал с первого взгляда будет пессимистическим. Вам не нужно объяснять, что трагизм и пессимизм — совсем разные вещи.

В Одессе формировалась съемочная группа. К редактированию сценария приступил Юрий Яновский. Шел обычный для первого периода создания фильма процесс: намечались исполнитель, выбирались места для натурных съемок и т. д.

Вдруг пришла телеграмма: «Приостановите постановку. Реперткомвозражает». В Харьков, где размещался тогда Главрепертком, выехал Ю. Яновский. Несколько дней спустя пришла телеграмма и от него с лаконичным и требовательным текстом: «Нужен Довженко».

Когда Александр Петрович прибыл на заседание Реперткома, он был крайне удивлен мотивами, по которым приостановили съемки: зачем-де вызывать жалость к белогвардейцам? — они все начнут возвращаться, а к чему они нам?!

Веско, обоснованно защищал идею будущей картины Довженко. Говорил убедительно, страстно, резко. Вполне возможно, что очень резко. И очевидно, это восстановило против него некоторых членов Реперткома. Так они и расстались: Довженко остался при своей точке зрения, Главрепертком — при своей.

Неугомонный Сашко не складывает оружия: он обращается в Агитпроп ЦК КП(б)У, куда передает сценарий.

Немного позднее Довженко приступает к работе над фильмом «Звенигора». Но даже во время съемок его не оставляет мысль о «Восстании мертвых». Он пишет Шаранскому письмо. На протяжении вот уже тридцати семи лет сохраняет Борис Моисеевич этот листок бумаги.

«Дорогой Боря!

Простите, что своевременно не смог ответить на Ваше письмо. Был занят на съемках за Киевом. Сценарий Ваш находится в Агитпропе ЦК КП(б)У в отделе печати. Шуб заявил мне (речь шла о начальнике ВУФКУ.— *В. К.*), что он, безусловно, будет разрешен. Кроме того, я сам написал письмо в Агитпроп. Там этими делами ведает умный парень — мой старый друг. Сейчас даже тираж для мертвецов намечаю. Так что потерпите, Боря, и не волнуйтесь. Желаю полного успеха в Вашей дальнейшей работе. Смелее думайте, углубляйте, заостряйте мысли.

С искр. тов. приветом. Довженко. 15/VII. Киев».

Молодой режиссер, исполненный творческого горения, искренне старался помочь другу стать на путь высокого искусства. И здесь Довженко, сам того не замечая, сформулировал свое кредо художника.

Довженко очень хотелось снять «Восстание мертвых», и ради осуществления своего замысла он готов был ждать полгода, год, дольше года. К сожалению, этой выдержки не хватило Шаранскому. Желая поскорее увидеть фильм на экране, молодой сценарист начал вносить изменения в сценарий. Действие он перенес из Болгарии во Францию, где в лагерях находятся солдаты русского экспедиционного корпуса, которые остались во Франции еще со времен первой мировой войны.

Этот второй вариант, возможно, кого-нибудь устроил бы. Но такое компромиссное решение по-настоящему разозлило Довженко.

— Я пришел к нему в номер гостиницы,— рассказывает Шаранский,— поздним вечером. Было поюльски жарко, душно. Сашко работал за столом, низко склонив голову, стянутую у висков влажным полотенцем. Когда я, взволнованный и обрадованный, торопливо рассказал ему, как легко можно обойти Реперткомм, Довженко вскочил и быстро пересек комнату.

— Что же вы делаете, Борис?! — буквально закричал он.— Острота проблемы значительно снижается. Солдаты экспедиционного корпуса родине не изменили, никого не предавали, они просто хотят вернуться домой. Их можно понять, но ведь это совсем, совсем не то, что было раньше. Подождите еще немного, я верю — наша возьмет.

Но ждать Шаранский не стал. Второй вариант сценария был передан в Госкинпром Грузии, и там его подвергли такой переработке, что сценарист снял свою фамилию с титров фильма*.

Вот и вся история, связанная с этим письмом,— и поучительная и грустная. А пожелтевший листок бумаги с порывистыми строчками, написанными красными чернилами, зовет киноведов в глубины творческого наследия великого режиссера и писателя — сколько там едва приоткрытого и не открытого вовсе?!

* Фильм вышел в 1930 году под названием «Обреченные».

П. МАСОХА

Рядом с Довженко

В течение десяти лет я мог наблюдать за ним, за удивительно красивым человеком, каким был Александр Довженко.

Десять необыкновенных, счастливых лет провел я рядом с Александром Довженко, снимаясь в картинах «Арсенал», «Земля», «Иван», «Щорс».

Кто знал его тогда, припомнит, как выразительно и скульптурно он подпирал кулаком свой подбородок, когда о чем-либо думал, вспомнит исключительную пластичность его рук, когда он режиссировал во время съемок, легкость и гибкость его тела, высокое чело, над которым вихрились волнистые волосы, его ясную, а часто саркастическую улыбку...

Много солнца и ветра было в нем, всегда загорелом и смуглом. Он будто был наполнен дыханием степей, лесов и дубрав.

Я знал его в то время, когда он был молодым, неутомимым. Он всегда был заряжен высоковольтной энергией, свойственной великим людям.

Влюбленный в природу, Довженко верил, что красота ее настраивает человека на чувства добрые и прекрасные, на дела высокие и благородные. Он был убежден в том, что человек, овеянный красотой природы, сам становился прекрасным.

Как-то утром 1932 года, мы, участники фильма «Иван», подбодренные энтузиазмом Александра Петровича, вышли на дворище Киевской киностудии и начали чистить его от мусора, который остался после постройки главного павильона. Помню, за каких-нибудь несколько дней мы привели в порядок колоссальную территорию, засадив ее молодыми яблоньками-саженцами, которые сейчас разрослись в роскошный яблоневый сад.

Александр Петрович был убежден в том, что этот сад в будущем поможет студии творить еще лучшие фильмы, что в этом саду со временем родятся и вырастут новые таланты, новое, высокое киноискусство. Подумать только: студия посреди цветущего сада! Красота деревьев и тишина — разве не будут они способствовать напряженной и сложной работе режиссеров, сценаристов, операторов, редакторов, артистов и художников?!..

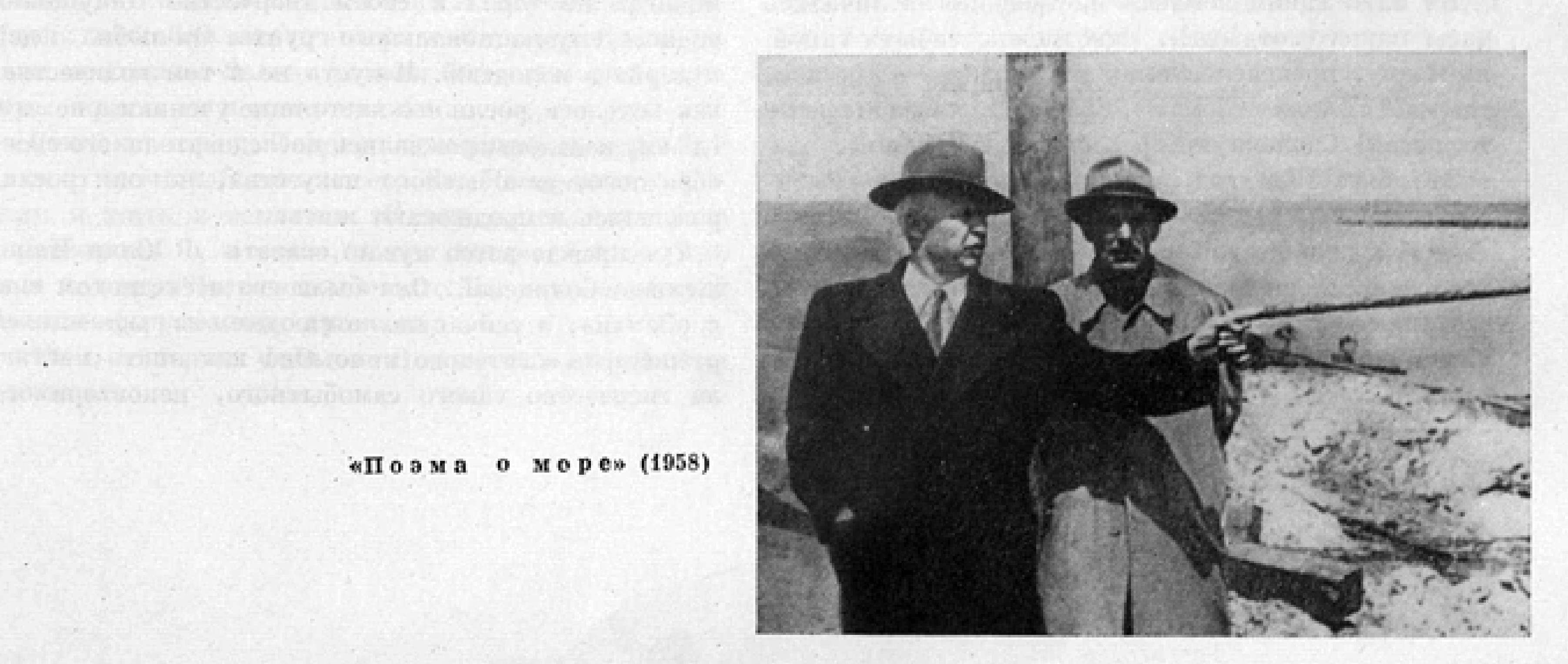
Этого хотел Александр Довженко.

Но увы! Не сложилось так, как думалось. Трудно

«Звенигора» (1927)



«Иван» (1932)



«Поэма о море» (1958)

было, конечно, Александру Петровичу предвидеть, что первая корзина яблок из посаженного им сада достанется одному из тогдашних начальников кинематографии...

Конечно, это было горько. Зато одна сотрудница рассказывала мне: «Когда я узнала о судьбе первой корзины яблок, то сделала так: приехав из Киева к нему в гости, привезла ему корзинку с яблоками, купленными на рынке, но уверяла, что они из его киевского сада.

И делала так всегда, когда приезжала в Москву».

Шли годы. Невзирая ни на что, даже на ужасающую войну, пронесшуюся над землей, довженковский сад разрастался, расцветал и плодоносил. Вот уже почти десять лет прошло с тех пор, как ушел от нас Александр Петрович, а сад его становится все краше и цветистей.

И хотелось бы в этот знаменательный день юбилея любимого всеми нами художника высказать пожелание всем тем, кто именует себя учениками Довженко, чтобы чистый воздух довженковского сада благотворно влиял на их творчество и на творческую жизнь студии. Пусть же каждый из нас, кинематографистов, еще глубже проникнет в философию и поэтику довженковского искусства, искусства, глубоко национального по форме и социалистического по содержанию, искусства, которое сегодня является знаменем борьбы за народность и партийность.

Мне не раз задавали вопросы: что характерного было в работе Довженко? Каковы его особенности как режиссера? Что общего, скажем, между его методом и системой К. Станиславского?

Священнодействие в работе! Вот прежде всего то, что объединяет этих двух великих мастеров и роднит их творческие системы, какими бы различными они ни были.

Вспоминая совместную работу с Александром Петровичем, трудно передать, с каким праздничным настроением проводились съемки его фильмов! Какая образцовая дисциплина была в его группе! Какая священная отдача энергии была у каждого члена группы! И какая гражданская ответственность была у каждого из нас!

Но зато каким веселым настроением отличались часы нашего отдыха!.. Невозможно забыть самое, по-моему, прекрасное село на Украине — Ереськи, где мы снимали «Землю». Сколько там было перепето песен! Сколько интересного пересказано!..

Это был 1930 год, напряженный год коллективизации.

— Как дальше жить будем? — будто спрашивали крестьяне, не спуская пристальных глаз с Довженко, забравшегося на дощатую трибуну, с которой он произносил зажигательную речь о коллективизации деревни.

— Товарищи селяне! В этот великий и решающий момент, когда каждый для себя должен решить, с кем он...— так говорил Довженко, обращаясь к людям, как настоящий пропагандист новой жизни. Он им обрисовывал сложный социальный процесс, происходивший тогда в деревне, когда кулачество вело жестокую борьбу против коллективизации и против колхозных активистов, убивая и терроризируя их. Довженко, собственно, рассказывал содержание своего сценария «Земля», тот эпизод, когда кулак Хома убил тракториста Василя. Похороны Василя, то есть съемки похорон, и должны сейчас произойти без попа и без молитв, а с новыми обрядами и песнями.

И когда Довженко увидел в очах крестьян готовность к добрым делам, то он тут же дал команду:

— Даня, приготовь аппарат! (Даня — это Даниил Порфирьевич Демуцкий.) Бодик!.. — махнул он рукой своему ассистенту.— Пошли!..

Так начинались съемки одного из самых напряженных эпизодов сценария, когда старое и новое поистине сталкивались лицом к лицу.

— Ну, добре ж, коли бога нету,— вздохнула старенькая бабуся,— а коли есть?..

— Вот такого бы нам председателя в колхоз! — воскликнул молодой колхозник, ударяя ладонью об колено.— Вот это человек!..

Снимали кадр за кадром. Вдохновенно и торжественно выполняли крестьяне режиссерские задачи, мизансцены, распевая песни труда, песни любви: «Заповіт», «Интернационал», «Ой літа орел» и «Смело мы в бой пойдем...».

И вот мы спрашиваем себя: был ли другой режиссер, который действовал бы как пламенный пропагандист новой, колхозной жизни на очередной съемке фильма?.. Был ли другой художник, у которого создание произведения искусства так сливалось бы с созданием самой новой действительности? Надо сказать, что тогда кое-кто смотрел на Довженко, как на оригинала. Но вот из его «чудачеств» вырастали сады, появлялись фильмы, способные повлиять на душу человеческую так, как никогда не влиял ни один фильм...

Довженко, будучи художником мирового масштаба, никогда не терял в своем творчестве ощущения родного ему национального грунта. Он любил людей и верил в молодежь. И пусть не в том количестве, как хотелось, росли его настоящие ученики и не там, где ему казалось, рождались последователи его своеобразного, самобытного искусства, но они росли, рождались и продолжают жить.

Тут прежде всего нужно сказать о Юлии Ипполитовне Солнцевой. Она была его ассистентом еще с «Земли», а сейчас является одним из выдающихся режиссеров советского кино. Она как никто постигла творчество такого самобытного, неповторимого

мастера, каким был Александр Петрович, и дала нам возможность слышать его живой голос, осуществив постановку сценариев «Поэма о море», «Повесть пламенных лет» и «Зачарованная Десна».

Мы знаем, что колоссальное влияние творчества Довженко сказалось не только на советской кинематографии, но и на мировом прогрессивном киноискусстве.

Я припоминаю то время, когда после «Арсенала» и «Земли» появились на экране в фильмах других режиссеров «довженковские» кадры. Кадры, когда человек был снят в таком ракурсе, что становился величественным и значимым. Вспомним троих моряков на конях — «Трех святителей» — в «Арсенале» или деда с волами — в «Земле», который стоит, словно монумент...

Довженко тогда впервые начал ломку тенденции некоторых режиссеров показывать на экране прежде всего технику, одну технику, фетишизируя ее. Трактор или подъемный кран часто закрывали человека, оттесняя его на второй план.

В картине «Иван» есть, к примеру, такой эпизод. Один из прорабов на стройке Днепрогэса заявляет:

— Человека нет!..

— А я?..— стукнул по столу большущим своим кулаком рабочий, грозно всматриваясь в скептического прораба.

— А они? — указывает он рукой на своих товарищей рабочих.

Прораб стушевался, а мы, зрители, глядя на этот эпизод в фильме, верили, что «человек есть», что он-то и есть главный в нашей жизни, великий, простой, советский человек.

Священнодействуя в своей работе, Довженко призывал к священнодействию и артистов. Когда, например, в «Земле» снимался эпизод похорон тракториста Василя, то артист С. Свашенко — исполнитель этой роли — должен был каждое утро ходить к речке Псёл умываться и причесываться и лишь тогда имел право прийти на торжественную съемку.

Свашенко доведлось больше недели выполнять этот ритуал. И это у Довженко было не причудой, а признаком его высокого отношения к творческому процессу, способом ввести актера в атмосферу благородных помыслов. Василь должен быть и в гробу чистым, красивым и возвышенным...

Снимаясь в роли Ивана, я, например, должен был долгое время работать на стройке Днепрогэса рабочим и жить в землянке. К сожалению, этого не произошло. Я, конечно, жалел потом об этом, так как задание Довженко помогло бы мне окунуться в атмосферу жизни строителя.

Кино не терпит фальши. Ложь всегда вылезет на пленке.

И как же рад бывал Александр Петрович, когда видел, что артист овладел живой плотью роли! Я сразу должен был перейти от образа кулака-убийцы Хомы в «Земле» к роли молодого, целомудренного юноши Ивана. Это был сложный для актера процесс перевоплощения. Многое мне нужно было в себе переделать, вырастить, воспитать, вытренировать, во многое «вжиться».

Артист С. Шкурат, игравший в «Земле» дядьку Панаса, от природы своей был законченным образом селянина. Он был как бы выхвачен из жизни режиссером. От него так и пахло землей, хлебом. Его чуб, борода, его большие сапоги, его голос, его речь были неповторимо-достоверными. Помню, Александр Петрович не сводил глаз со Шкурата, обхаживал его со всех сторон, улыбаясь от удовольствия, испытывая эстетическое наслаждение художника, который видит перед собой самой природой вылепленный образ.

Похожее было с артистом С. Шагайдой, игравшим в «Аэрограде», со специалистом по довженковским дедам Н. Надемским.

Актеры, снимавшиеся тогда в фильмах Довженко, казались настолько достоверными, что возникло мнение, будто Довженко снимал не актеров-профессионалов, а типажи. В действительности же это были актеры, и актеры незаурядные, прошедшие школу Довженко.

Секрет в том, что Довженко по-новому начал показывать актера — без грима, без театральных жестов, без атрибутов старого кино. Он сумел создать и вырастить новый тип своих, довженковских, артистов, которые переходили у него из фильма в фильм.

Он не искал «звезд экрана», как это делают сейчас некоторые режиссеры, прикрывая этим часто свою творческую немощь, а верно и вдохновенно организовывал подготовительный, «репетиционный» период, за время которого артист легко «вживался», находил образ роли.

В моей памяти Александр Петрович сохранился еще и как пламенный борец за красоту нашей жизни, за красоту нашего советского человека.

«Коммунизм, который мы сейчас строим, кроме всего, должен быть красивым. И поэтому я хотел бы, чтобы у нас, советских людей, создающих высокие ценности, идеал красоты был объектом самой широкой популяризации и пропаганды. Поэтому аккуратность, чистота, оригинальность и совершенство вкуса желательны были бы как обязательные. Мы же часто придерживаемся пословицы: «лишь бы душа чиста, а личико пусть себе». Я не хочу своим внешним видом унижать прекрасную Советскую власть».

Так говорил Александр Петрович, придавая особое значение всему облику советского человека.

...В последний раз я видел его на Киевской студии художественных фильмов еще в ту пору, когда его не допускали к своим кабинетам директора студии, зараженные болезнью культа личности.

Седовласый, в элегантном костюме и сдвинутой на лоб шляпе он, опираясь на свою палочку, возбужденно прогуливался по территории студии. Разговаривая то с одним, то с другим актером, он подходил с ними к насаженным им и выросшим уже яблоням, березам или вербам, останавливался и, конечно, говорил о красоте природы, жизни людей, красоте будущего... А я, глядя на него, думал: многим нашим артистам следовало бы поучиться у него, как нужно одеваться просто и красиво, как просто и благородно нужно держать себя с окружающими.

И вот сейчас, просматривая его портреты, я не могу согласиться с теми фотографиями или скульптурами, где Александр Петрович изображен этаким седовласым апостолом.

Не воспринимаю также и его профессорский, кабинетный вид на одной из последних фотографий.

Наиболее правдивый, по-моему, из его портретов был сделан на строительстве Новой Каховки, где он простоволосый, улыбающийся, освещенный солнцем. Я не представляю Александра Петровича без его довженковской улыбки, без солнца, без природы, без воздуха, без ветра. Я хочу видеть его и в бронзе обветренного, опаленного солнцем и омытого дождями, среди зелени и цветов.

Таким мы должны сохранить его навсегда.

А. КРИЧЕВСКИЙ

Довженко и фронтовой оператор

Странички из дневников

О Довженко много написано и еще больше рассказано. Он всегда был окружен людьми, и я вряд ли смогу прибавить что-либо неожиданное к сказанному о нем другими. Человек он был до крайности интересный, властно овладевал аудиторией, и это заставляло людей тянуться к нему, внимать его мудрым и красивым мыслям. Встретив его однажды на прогулке в Переделкино, писатель Казакевич шепнул мне: «Довженко так много знает, что никогда не выговорится!» И действительно, слушать его можно было до бесконечности. Мне, да и многим фронтовым операторам, особенно запомнились его яркие беседы о снятом в окопах материале, запомнились размышления о военной судьбе народа, его всегда интересные режиссерские задания.

Довженко пришел в документальный кинематограф в годы Отечественной войны. Он обратился тогда к фронтовой кинохронике не случайно. Именно в кинодокументах, в их обнаженной и суровой правде видел этот художник средства для своей активной борьбы с философией смерти, унижений и рабства, принесенной на нашу землю фашизмом. По-своему хотел он видеть красоту и подвиг советского солдата. И все же, восклицая в своем знаменитом фильме: «...Воздержимся от показа ужасающего... Не будем отягощать свою душу созерцанием смерти...», — он не мог, погрузившись в монтаж фронтового киноматериала, уйти от ужасов войны, избежать созерцания смерти людей.

Однако, включая все эти кадры в свои фильмы о битве за Украину, Довженко ясно видел и умел взволнованно доносить до сердца зрителей мысль о великой освободительной цели, ради которой советские люди идут на любые жертвы.

Он как никто умел отбирать в потоке присылаемой с фронта пленки отдельные кадры, остро подмеченные тем или иным кинооператором.

Характерно для его ви́дения войны и то, что всегда рядом с ужасным как бы в контрапункте Довженко напоминал о мирной природе, заставляя зрителя любоваться ею.

В те дни, снимая для фильмов, художественным руководителем которых был Довженко, мне приходилось встречаться с ним на фронте и в Москве, для того чтобы выслушать и записать похожие на поэму задания на съемки и глядеть, как рука его плавно рисует в моем фронтовом блокноте композиции предполагаемых кадров.

Я видел его разгоряченного, когда он говорил с солдатами, или вдруг притихшего и

какого-то страшно постаревшего и одинокого среди руин Крещатика. Я не забуду его, ласкового и заботливого, возле моей постели, когда однажды на фронте болезнь свалила меня с ног...

Ушедшие с тех пор годы не удержали в памяти многое из услышанного от Довженко. Прежде чем раскрыть истрепанные фронтовые тетрадки, я обязательно должен напомнить о том, какое значение имели для многих кинодокументалистов фильмы Александра Петровича и какую роль сыграло довженковское ви́дение жизни на моем пути к замечательной профессии оператора кинохроники. И мне хочется ненадолго вернуться к Киеву моей юности, к тем временам, когда я, совсем еще подросток, с самодельным аппаратом в руках, впервые увидел людей, «делающих» кино, и среди них молодого Довженко.

...В июне 1927 года—как об этом традиционно пишут в мемуарах — на улицах и в парках Киева буйно цвели каштаны. Казалось, их белые свечи — цветы — не только днем, но и ночью излучают необычный и яркий свет, делают город праздничным и нарядным. Но в то лето мы, школьники, часто не замечали красоты своего города. И причиной этому служило увлечение кинематографом. Если нам удавалось пробраться в павильоны студии, то мы могли часами рассматривать макеты невиданных городов и заводов будущего, прикасаться к недвижимым, увы, деревянным рычагам фантастических машин или забираться в фанерные гондолы стратопланов, сваленных после съемки на задворках студии.

Украинское кино тогда переживало свой первый расцвет. Только что отстроенная Киевская студия отвечала самым современным требованиям тех времен и превратилась в своеобразную Мекку для многих советских кинематографистов.

Я жил в те годы на бульваре Шевченко и часто после школы помогал таскать в холл соседней гостиницы «Палас» тяжелые штативы и кофры с киноаппаратами. Здесь исподтишка я наводил фотообъектив на проходящих мимо знаменитостей, слушал обрывки таинственных, как заклинания, слов: «кадр», «крупный план», «панорама»...

Как это ни может показаться странным, но не вместительный холл, а маленькая сапожная мастерская в подвале гостиницы стала местом встреч приезжих киноработников. Не пойму до сих пор, что влекло их в пропахшую запахами клея и кожи, прокуренную комнатенку. Но когда бы я со своими стоптанными сандалиями в руках ни пришел туда, я всегда видел в табачном тумане то сценариста Алексея Каплера — будущего автора сценариев о Ленине, то артиста Надемского — довженковского деда из «Звенигоры» и «Земли», то одессита Шуру Кессельмана — веселого администратора фильмов Довженко, то Сашу Бодика— его ассистента, которого тогда называли на голливудский манер «иесс-мен» («да-человек» — ведь для ассистента в кино слова «нет» не существует).

О мастерской я упомянул здесь потому, что именно там я впервые увидел Александра Петровича. Он стоял, прислонившись к низкой притолоке, и с добродушной улыбкой глядел на сапожника и его шумных гостей. А они, перебивая друг друга, рассказывали, вернее, здесь же придумывали необычайные истории из своей кинематографической жизни. Забившись в угол, я слушал эти смешные рассказы о трудной и совсем не романтической профессии киноработника.

Меня тянуло в мастерскую. Тянуло, потому что здесь я переносился в незнакомый мир кино и мир людей, повидавших за свою жизнь многое. Ко мне в сапожной мастерской относились как к равному, опытные люди брали в руки мои любительские фотографии, давали советы, ругали, а то и хвалили мои снимки. А однажды известный кинооператор Михаил Кауфман, снискавший мое поклонение тем, что с тяжелым аппаратом через плечо поднялся для съемки на вершину заводской трубы, пригласил меня к себе в номер гостиницы, обещая показать новые французские объективы.

Вечером, войдя в комнату, я вначале увидел лишь Кауфмана, склонившегося под яркой лампой у своего аппарата. Все остальное вокруг было погружено в тень. В темноте я вдруг ощутил взор, устремленный из глубины комнаты, и, вглядевшись, узнал на стене портрет Аэлиты, знакомой тогда каждому кинозрителю. Это ее прекрасные глаза смотрели на меня с большой фотографии. И не только Аэлита — марсианская принцесса, но и другие персонажи знаменитого фильма глядели со стен этой не понятной мне комнаты. Я назвал ее непонятной, потому что фотографии небожителей казались несовместимыми здесь с реальной профессией оператора кинохроники Кауфмана. Я знал, что девизом его и других «киноков»

было полнейшее отрицание артистов в кино. Об этом не раз спорили при мне в мастерской сапожника.

Но сомнения мои были недолги: вскоре все разъяснилось. Хозяевами комнаты, куда я пришел, оказались режиссер Довженко и его жена, артистка Юлия Солнцева, исполнившая до приезда на Украину роль Аэлиты. Супруги находились в отъезде, на съемках фильма «Земля», и временно поселили у себя Кауфмана.

Я вспоминаю этот эпизод так подробно потому, что именно в жилище Довженко была поколеблена впервые моя юношеская вера в эффектно-романтический кинематограф!

В этой комнате, где поначалу я увидел лишь Аэлиту, для меня, пожалуй впервые, стала заметнее реальная, трудная жизнь земных людей. На столе, за которым работал Александр Петрович Довженко, были разбросаны портреты героев его классических произведений — простых крестьян и крестьянок. Я глядел на эскизы, сделанные Довженко, и передо мной проходила вереница красивых и суровых крестьянских лиц.

На столе лежал слепок грубой и какой-то доброй руки пахаря. А незатейливая глиняная посуда, старое оружие и самодельные украшения в беспорядке лежали на столе и на больших креслах.

...Много воды утекло с тех времен, но и сейчас я отчетливо вижу полутемную комнату и вижу каждый предмет на столе Довженко. Значительно позже, когда я уже как оператор кинохроники бывал на заводах и стройках, на колхозных полях и в семьях крестьян и рабочих,— повсюду я старался увидеть в человеке не внешнюю его, а духовную красоту. Вспоминая довженковских героев, я старался передать на кинопленке любовь и уважение человека к самому важному—к своему труду. И думаю, что толчком к пониманию такой задачи оператора послужил далекий вечер в полутемной комнате, когда я глядел на рабочий стол мыслителя...

Позже я не раз видел на Киевской студии Александра Петровича. Тогда я уже много знал о нем и о его фильмах. Он работал с актерами в незатейливых декорациях крестьянских хатенок, где в свете прожекторов, словно сошедшие с потемневших от времени икон, медлительные мужики в белых полотняных одеждах вершили судьбу своей Украины. Они внимательно слушали человека с гордой, красиво посаженной головой, с плавными и широкими движениями рук, с какой-то летящей, словно режущей встречный воздух походкой. Таким я запомнил Довженко. Таким увидел его в годы войны в просмотровом зале Центральной студии документальных фильмов.

●

Вместе с режиссером Юлией Солнцевой и Клавдией Кулагиной, своим ассистентом, он приходил всегда точно к началу просмотра очередной партии фронтового материала. Садился где-то на крайнем стуле у двери в зал и никогда не вмешивался в споры редакторов и режиссеров.

Но странное дело, многие кадры, показавшиеся кому-то из сидящих в зале плохими, он просил отложить для него. И этим кадрам всегда находилось место в его фильмах!

Шел 1943 год. Уже начала забываться горечь отступлений. Наша армия, оставив в глубоком тылу Волгу и Дон, стремительно приближалась к Днепру. Впереди был Киев.

После одного из просмотров, уединившись в пустом зале, мы с Александром Петровичем говорили о съемках в Киеве. Оставленная два года назад столица Украины еще была в руках у фашистов, но уже сейчас нужно было говорить о том, что станет главным в наших будущих кадрах. Утром я улетал обратно на фронт, и Довженко обязательно нужно было поговорить со мной, хотя я был сегодня далеко не первым оператором, кому он давал свои задания.

— ...Снимайте усталых, измученных наших солдат. Покажите с экрана их труд на дорогах войны. Покажите женщин и стариков, вышедших сеять хлеб на поле, где вчера еще шла битва. Снимайте наших раненых и убитых. Ценой обильно пролитой крови достается нам победа, и преступно молчать об этой дорогой, неоплатной цене. Вы снимаете для истории, а она должна знать правду. Не верно, что во фронтовой кинохронике вы снимаете только атаки, перебежки, артобстрелы и совсем не показываете окопную жизнь солдата. Покажите наконец генералов, не водящих пальцем по карте или глядящих в стереотрубы, а взволнованных, рассерженных, небритых, измученных. Именно таким кадрам поверит зритель, ибо он увидит подлинных полководцев, а не плакаты, срисованные с них.

Обязательно снимите трупы фашистов, лежащих на берегу с руками, погруженными



В годы Отечественной войны

в днепровскую воду. Гитлеровцы хотели к Днепру. И они его получили!

Вы увидите руины Крещатика, но снимите и руины бесценнейших исторических памятников. Снимая пепелища и людей без крова, не забудьте заснять и храм Спаса на Берестове. Вернее, не храм, а то, что от него осталось. За девять веков стены его видели татарские орды и кавалерию польской шляхты, но ни одна рука не поднялась на народную святыню. Сейчас собор лежит поверженный, взорванный фашистами. Если вам удастся, снимите хоть частицы его прекрасных фресок. Постарайтесь выполнить мое задание, ибо на таком материале я замыслил многое. Замыслил рассказ о зверином облике гитлеровцев.— И вдруг: —...Сколько я отдал бы за то, чтобы вместе с вами, операторами, находиться там, у порога родного Киева!

...А странички фронтового дневника, словно листки календаря, сменяют одна другую— и вот я уже под Киевом... Наши солдаты с пустынных пляжей Труханова острова смотрят на киевские кручи, на поблескивающие и манящие, словно маяк, купола Лавры. Смельчаки кинооператоры упрашивают летчиков промчаться низко над Днепром. Им не терпится скорее заснять город, город, в котором еще бесчинствует враг...

Но армии здесь, против Киева, безмолвствуют. Киев будет взят с флангов, и войска 1-го Украинского фронта далеко от города, растекаясь вверх и вниз по Днепру, скрытно переправляются на левый берег, накапливают силы для решающего удара. Вначале он будет нанесен в районе так называемого Букринского плацдарма, куда уже переправились танки генерала Рыбалко. Вместе с ними и мы, операторы, отправляемся вперед, чтобы начать съемки для фильма Довженко.

...В эту безмолвную ночь октябрьский холод сковал озаренную спокойным и ярким лунным светом природу. Но спокойствие это кажущееся. Все вокруг здесь словно притаилось, сжалось подобно пружине в ожи-

дании того, что принесет приближающийся день. А пока тишину нарушает лишь далекий гул моторов ночных бомбардировщиков. Это наши У-2 беспокоят позиции немцев, не дают им отдыха перед боем.

В клубах предутреннего тумана, катящегося по уличкам спящей деревушки Монастырек, изредка промелькнет штабной автомобиль, проскачет одинокий всадник или выйдет на мгновение из тени тополя часовой-автоматчик... Все это, словно рисунок, смягченный туманом, похоже на довженковские, исполненные таинственного очарования кадры из «Земли». И совсем непохоже на фронт.

На фоне чуть посветлевшего неба появился силуэт вышедшего из хаты человека. Он зябко кутается в шинель, одиноко шагает вдоль обрыва. Это командующий танковой армией генерал Рыбалко. Вчера он потерял сына.

...В то утро бой разворачивался трудно. Наши танки не раз бросались в пробитые для них артиллерией бреши, но слишком изрезаны оврагами оказались края всей этой Приднепровской равнины, слишком открыты они для огня и самолетов противника. Танкистам трудно. А нужно во что бы то ни стало вырваться на оперативный простор. Перед объективом моего аппарата проходят солдаты, их лица сосредоточены. Слышны свистки команды — пехота начала выходить из идущих в сторону противника траншей. Я ждал, что солдаты побегут, бросятся сейчас в атаку, но они медленно идут, рассыпавшись по всему полю. Впереди отчетливо видны вспышки выстрелов. Отдельные наши танки почти не стараются двигаться вперед, а солдаты все идут и идут, деловито отыскивая бугорки, могущие хоть как-то прикрыть их от огня противника. Вот солдаты скрылись в лощине, и я потерял возможность вести съемку. Связисты начинают тянуть вслед за солдатами провода связи, и я, оставив в окопе сумку со снятой пленкой, решаюсь пойти вдоль провода в лощину. Уже выводят из боя раненых танкистов, некоторых из них санитары проносят мимо меня на носилках. А солдаты идут и идут. Никто не бежит. Над полем появляются вражеские самолеты, но солдаты по-прежнему, деловито поглядывая вокруг, упорно движутся вперед.

Теперь я остался далеко позади. Я знаю, что означает эта медленная атака. Солдаты будут идти под огнем фашистов, идти на последнем пределе выдержки, а затем, сохранившие силы и волю, стремительно бросятся для штыкового удара.

Появляются первые пленные, но с ними невозможно разговаривать. Оглушенные огнем, они безумны. Воздух наполнен звуками разрывов, сверканием огня, свистками команды. Но все это кажется раздробленным и мелким на фоне грандиозной картины Днепра и его белых песчаных отмелей, спокойно лежащих под лучами теплого октябрьского солнца.

Я снова на командном пункте армии. Только что начальник фронтовой разведки генерал Виноградов приказал одному из офицеров связи направиться вперед ко все еще нерешительным танкистам. Шофер на машине этого офицера — брат генерала Виноградова. Я тихо вхожу в блиндаж, чтобы зарядить аппарат. И вдруг от стереотрубы, где склонился генерал, я слышу с трудом разбираемый шепот: «Брат... Брат... Что я наделал?! Ты не вернешься... Брат мой!»

Чем мог я сейчас помочь ему? Разве что вконец разбередить рану, наведя объектив своей кинокамеры? И я ухожу из блиндажа в окоп. А через час вижу у штабного окопа примчавшийся, весь засыпанный землей «виллис» и в нем офицера связи. За рулем с окровавленной повязкой на голове сидел шофер — брат генерала. Я заснял встречу двух братьев. Генерал был сдержан, а шофер старался поскорей уйти из кадра.

Вот они, персонажи человеческой трагедии, так точно описанные Довженко в моем блокноте. Он требовал от нас, операторов, именно таких съемок.

Да, в кассетах моего аппарата уже запечатлены отдельные этапы развернувшегося сражения. Я знаю, что на экране все это будет выглядеть серо и неэффектно и совсем не так, как виделось мне, разгоряченному, во время съемки. И все же чье-то суровое лицо, чей-то сосредоточенный взгляд, и ненависть в глазах пробежавшего мимо меня солдата, и раненые танкисты, на чьих лицах досада и злость, что так это с ними некстати случилось,— все это пока еще отрывочно, пока еще без единой связующей мысли и ритма, но навсегда получило свое отображение на кинопленке, заряженной в моем аппарате.

И еще я снял для Довженко, как пожилой, давно не бритый солдат, подгоняя кнутиком свою лошадку, волокущую в гору тяжелую повозку со снарядами, добродушно приго-

варивал ей: «Но, но! Вперед, на Запад!» И потому, что с этим ходким и, пожалуй, примелькавшимся лозунгом — его тогда писали на избах, на машинах, на танках и самолетах — невозмутимый солдат обращался к своей лошаденке, всем на позиции стало сразу весело, и генералы, презрев чины и опасность, выбрались из окопа, чтобы подтолкнуть повозку, помочь лошаденке.

Напоминает ли все, что я увидел и старался заснять в этот день, записи, сделанные в моем фронтовом блокноте рукой Довженко?

Выполнил ли я хоть частицу его заданий? Думаю, снятые кадры можно назвать лишь черновиками к тому, что потом совершит на монтажном столе Александр Петрович. Но я знал, что ни одна клеточка, ни один кинокадр, снятый в бою, не пропадет даром и не будет отброшен.

...Через несколько дней после освобождения Киева я догонял часть, с которой должен был двигаться дальше. Была середина ноября, шел проливной дождь, и сквозь его туманную сетку тянулись друг к другу голые ветви каштанов. По лужам исщербленного асфальта медленно двигался пехотный батальон. Машина моя поравнялась с солдатами. Их лица, мокрые от дождя, казалось, ничего сейчас, кроме усталости, не выражали. И офицер, сам еле передвигающий ноги, нарушая, видимо, график движения батальона, отдал команду остановиться и отдохнуть. Не снимая оружия, люди опустились на землю и через несколько минут, сохраняя неудобные и странные позы, заснули.

Батальон спал на мокром от дождя асфальте, а я, взявши кинокамеру, осторожно приблизился к спящим солдатам. Я переходил от одного к другому и снимал, снимал под дождем их успокоившиеся в минутном сне лица...

Конечно, в момент этой съемки спящего батальона я не мог помнить строк знаменитого обращения Довженко к товарищам по съемкам фильма «Щорс»: «Приготовьте самые чистые краски, художники...» — но я чувствовал тогда всем своим сердцем, что снимаю именно то, что, быть может, сильнее атак, артиллерийских залпов и бомбежек. В 1943 году мы, фронтовые операторы, понимали, но не могли тогда четко и ясно, как Довженко, сказать всю правду о войне; наши съемки продолжали состоять, как правило, из одних лишь сменяющих друг друга боевых эпизодов, в то время как великий будничный труд войны, бессоница, трагедия человеческих масс все еще оставались за границами почти всех наших кадров. Сегодня, когда война далеко позади, этот пробел в наших съемках становится особенно заметным.

...Значительно позже Александр Петрович навестил меня больного. Он пришел опечаленным. Слишком много горя видел он на дорогах освобожденной Украины. И снова и снова напоминал он о солдатах, о тяжести их боевого труда. А уходя, как-то краем рассказал, что съемка моя вызвала яростные нападки одного из редакторов студии. Он, этот редактор, чувствовал себя увереннее, когда в документальных фильмах и журналах небо заполнено самолетами, а земля содрогается под гусеницами бесчисленных танков. В 1943 году наша Советская Армия была именно такой могучей, и мы, операторы фронтовых групп, действительно не раз снимали массированные удары по врагу. Но ведь армия эта состояла из людей. А они-то, видимо, и не интересовали редактора.

Довженко и на этот раз не вмешался в спор, но, улучив момент, попросил отдать ему мой материал для фильма. Тогда я ничего не знал о судьбе посланной в Москву съемки. Лица спящих солдат, как живые, стояли передо мной, но я прекрасно понимал, что эти кадры легко могут оказаться непригодными для кинохроники, рассказывающей о наступлении. Вот почему моему счастью не было границ, когда через несколько месяцев, уже в Румынии, на одном из просмотров в каком-то полку я увидел в фильме «Победа на правобережной Украине» эпизод со спящим батальоном. Он был поставлен вскоре после боев за город и был смонтирован Александром Петровичем именно так, как почувствован оператором...

...На этом я заканчиваю свои записи. Мне остается назвать лишь фамилии фронтовых операторов, работавших с Александром Петровичем. Мои товарищи — Смородин, Быков, Гольдштейн, Могилевский, Кутуб-заде, Шафран, Богдан, Давидсон,— каждый понемногу, знают об Александре Петровиче и могли бы дополнить то, что я рассказал. А мне главным образом хотелось показать, как Довженко помогал оператору осмыслить свою роль — роль неравнодушного свидетеля незабываемых событий.

Юбилейная сессия

В июне в Киеве состоялась научная сессия, посвященная творчеству А. П. Довженко, которую проводил Государственный ордена Ленина университет имени Т. Г. Шевченко совместно с секцией общественных наук АН УССР, союзами кинематографистов, писателей и художников Украины и киностудией имени А. П. Довженко. Сессию открыл проректор университета профессор А. Жмудский, который охарактеризовал Довженко как гражданина, как художника-борца, всегда утверждавшего в своем искусстве высокую идейность, верность жизненной правде.

На сессии было оглашено «Слово о Довженко» лауреата Ленинской премии, поэта, академика Максима Рыльского. «В киноискусстве Довженко сделал больше всего, — писал Рыльский, — кинематографистом он был, можно сказать, прирожденным... Но правда заключается в том, что всю жизнь он соединял в себе и художника, и мыслителя, и кинорежиссера, философа и общественного деятеля. Правда заключается в том, что творческую деятельность Довженко нужно рассматривать во всем ее волшебном целом. И при этом следует помнить, что всю жизнь этот человек искал и никогда не успокаивался на найденном, что Довженко был органичным новатором, открывателем новых образов в искусстве и в жизни. А искусство и жизнь были для него нераздельны». В творчестве Довженко воплотилось единство его эстетических принципов, этических и философских воззрений. В его сценариях и фильмах прошлое, настоящее и будущее родного края, всей страны и всего человечества существуют как нечто цельное.

М. Рыльский отмечает, что Довженко был последовательным противником приземленного правдоподобия, что слово правды в его устах звучало неизменно широко и смелость его гиперболы ничуть не противоречила самой высокой правдивости. Гоголевскую эпичность и гоголевский лиризм находит поэт в сцене смерти Василя в «Земле». Всем творчеством Довженко утверждал жизнь в созидании, жизнь в цвету. «Поэзия природы, поэзия любви, поэзия труда — все здесь слито в единую гармонию, во всем живет очарование такой красоты, такой жизнерадостности, что даже грязюка требует себе эпитета «нежная».

Об особенностях творчества Довженко-литератора рассказал в своем выступлении профессор А. Ищук. Он говорит об истинной и глубочайшей народности его произведений. Поэзия Довженко исходит из украинского фольклора. Его духовными отцами можно в равной мере назвать и Гоголя и Шевченко. Академик АН УССР И. Белодед, анализируя язык и стиль прозы Довженко, замечает, что соприкосновение с искусством иных видов и жанров не могло остаться бесследным. Мы часто находим у Довженко эпитет, метафору, сравнение, более близкие к живописи или к кино, чем к литературе. Но надо всем возвышается художник, в котором живет щедрость и красота души народа.

Знакомство с фильмами и сценариями не могло бы дать полного представления о Довженко — нужно прочесть его лекции, его речи на кинематографических диспутах, его записные книжки, чтобы он предстал перед нами во всей своей мощи гражданина, творца. Кандидат искусствоведения И. Рачук говорил на сессии о том, как Довженко всей деятельностью, будь это фильм, выступление или публицистическая статья, стремился к жизни, стремился найти, всегда искал и находил все самое прекрасное в ней, что может служить человеку и человечеству, помогать ему, радовать его. Довженко видел далеко вперед, мыслил космическими — в прямом и переносном смысле — масштабами и любил людей горячей, земной любовью.

Аспирант Киевского университета В. Костенко в своем докладе рассмотрел эстетические идеалы художника. Раздумья Довженко-теоретика и его открытия в искусстве стоят в одном ряду. Он много думал о будущем, о том, как встретят его наши современники, и всей жизнью готовил это будущее и людей к нему. Довженковский высокий слог чужд внешнего пафоса, потому что чист и прекрасен душевный строй художника.

«Мне нужны встречи с народом, с моими людьми, чтобы множить себя, свои мысли и чувства, брататься мыслями и чувствами с другими». Эти слова привел в докладе об утверждении и обогащении эстетики социалистического реализма в творчестве А. П. Довженко доктор философских наук В. Кудин. Довженко был убежденным реалистом, ибо жил одним дыханием с народом, его искусство всегда несло в себе время в движении, и каждый его фильм был этапом в кинематографе, не иллюстрировал идеи, но воплощал в достойной их величия форме.

О своих встречах с Довженко рассказали заслуженный артист РСФСР С. Шкурат, народный артист УССР Ю. Тимошенко, кинодраматург В. Соловьев, сестра Довженко П. П. Дудко. Сессию приветствовал Калининский комсомольско-пионерский киноклуб имени А. П. Довженко и директор Сосницкой средней школы имени А. П. Довженко И. Сорока. С заключительным словом выступил первый секретарь Союза работников кинематографии УССР Т. Левчук.

Революционный интернационализм бессмертен!

28 сентября исполняется сто лет со дня создания Карлом Марксом Первого Интернационала. Это международное товарищество рабочих должно было, по словам Энгельса, объединить в одну великую армию все боеспособные силы пролетариата Европы и Америки.

«Первый Интернационал, — писал В. И. Ленин, — заложил фундамент международной организации рабочих для подготовки их организованного натиска на капитал».

Эти слова великих революционеров особенно уместно напомнить сейчас, когда важнейшей проблемой, стоящей в центре внимания коммунистов всего мира, является сплочение международного коммунистического движения, укрепление братской солидарности трудящихся всех стран и континентов. Эти оценки идей и действий Первого Интернационала Энгельсом и Лениным звучат с особой силой сейчас, когда КПСС и другие марксистско-ленинские партии стремятся добиться дальнейшего сплочения всех революционных отрядов современности для усиления антиимпериалистической борьбы, устранения угрозы термоядерной войны, достижения новых побед социализма.

Отрадно, что именно в эти дни, когда все передовое человечество отмечает столетие Первого Интернационала, на студии «Мосфильм» начались съемки большого фильма об основоположнике научного коммунизма, неустанном поборнике идей интернационализма, гениальном мыслителе, великом учителе и вожде международного пролетариата Карле Марксе.

Ставит фильм Григорий Рошаль, написавший сценарий вместе с автором известной трилогии о Марксе Галиной Серебряковой.

— Каждому понятно,—говорит режиссер,—то огромное душевное волнение, тот подъем, которым охвачены я и мои друзья по работе. Ведь нам предстоит рассказать языком кино о человеке, чье имя известно и бесконечно дорого всем трудящимся земли. Еще только приступая к работе, мы поняли, что будущий фильм не может, да пожалуй, и не должен проследить весь жизненный путь Карла Маркса. Мы решили ограничиться 1848/1849 годом.

Итак, в центре внимания создателей фильма всего лишь год из огромной жизни Маркса. Но зато какой год! Именно в эту пору был написан Марксом и Энгельсом бессмертный «Коммунистический манифест», где «с гениальной ясностью и яркостью обрисовано новое миросозерцание... теория классовой борьбы и всемирно-исторической революционной роли пролетариата, творца нового коммунистического общества» (Ленин). Именно в эту пору было создано ежедневное революционное периодическое издание «Новая Рейнская газета», последний номер которой, отпечатанный красной краской, вышел 19 мая 1849 года.

Именно в эту пору — в 1848 году, когда в Европе полыхала революция, — окончательно сложились и оформились революционные взгляды Маркса и Энгельса — убежденных и непоколебимых интернационалистов.



Марк ДОНСКОЙ

Есть такой режиссер!

На трудной дороге, которой следует художник, всегда хорошо встретить нового человека, тебе близкого. С Василием Шукшиным я встретился... в журнале «Новый мир», но не в редакции, не лично, а на страницах журнала. И сразу появилось чувство радости — вот живет где-то неизвестный, незнакомый человек и заставляет восхищаться своим талантом. «Появился интересный молодой писатель», — говорил я друзьям, показывая заложенные страницы журнала.

Проходит немного времени, и я снова встречаюсь с ним. Но не на улице, не в доме, а на экране. Смотрю картину «Мы, двое мужчин». Главную роль играет актер, неизвестный, очень хорошо играет, просто, искренне... Спрашиваю — кто? — Шукшин! — Тот, писатель? — Тот! Да ведь он снимался уже в фильме «Два Федора», — напоминают мне.

Что же это за человечина — и актер хороший и писатель интересный?.. Какой же путь он выберет?

А выбрал он и то и другое и... недавно закончил свою первую «пробу» в кинорежиссуре, снял картину «Живет такой парень»*. Первая же работа, как говорится, сразу привлекла внимание...

У нас сейчас много дебютов — более удачных, менее удачных. Дебютов с ошибками, дебютов интересных, дебютов гладких. Есть первые фильмы до ужаса профессиональные, как будто снимал не молодой человек, а умудренный старец. Есть дебютанты скандальные: «Смотрите на меня, вот я какой!» Есть определенно талантливые, есть спорные. Одни радуют, другие огорчают, третьи вообще не дают повода для разговора.

Дебют Василия Шукшина, мне кажется, особый. Перед нами не просто талантливый человек, мыслящий, чувствующий. Это качества, обязательные для художника, — и мыслить и чувствовать. Перед нами художник, который широко видит жизнь, глубоко, по-настоящему знает ее и великолепно владеет профессией режиссера. Он так умеет перейти от смеха к грусти, что ты и сам порой не понимаешь, как же это — только что ты смеялся, и вот тебе уже грустно, а через минуту снова смеешься... Вот в этой своеобразной игре, в переливах, как в перламутре, — от смеха к грусти и опять к смеху — и есть, по-моему, одно из главнейших достоинств картины Шукшина. И наряду с этим серьезнейшее раздумье о человеке, о смысле человеческой жизни. Он как будто останавливает тебя, спешащего по своим делам, и говорит: «Подожди, не спеши, посмотри вокруг, разве не интересные люди кругом тебя... Вот я расскажу тебе, например, о том парне. О людях расскажу я, и ты увидишь, как это интересно!»

Он заставляет тебя проникнуть в мир обыкновенного человека и умеет найти в этом мире необыкновенно простое, ясное, большое.

В картине Шукшина интересно все: и главный герой, и те, кто по сюжету оттеснен на второй план. Но так точно найдено место для каждого, что невозможно представить себе ни героя без библиотекарши или Кати Лизуновой, ни их самих без героя.

Казалось бы, ну что интересного в этом Пашке Колокольникове? Обыкновенный парень, немножко

«Живет такой парень». Л. Куравлев — Колокольников, Л. Александрова — Настя



* Сценарий и постановка В. Шукшина. Оператор В. Гинзбург. Художник А. Вагичев. Композитор П. Чекалов. Звукооператор В. Хлобынин. Редактор В. Погожева. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1964.

мечтатель, немножко пустозвон, немножко враль. А ты успеваешь полюбить его за те полтора часа, что сидишь в зрительном зале, полюбить надолго и искренне, сознавая все его слабости и недостатки, без которых он не был бы так мил твоему сердцу.

Мне не хочется в этой статье быть критиком, с точностью аптекаря взвешивающим на весах достоинства и недостатки (такие разборы картины, конечно, будут), а хочется просто поделиться своими впечатлениями... Толстой в описании Анны Карениной ограничился одним словом «прелестно» (прелестные руки, прелестная шея, прелестный голос). Вряд ли можно подозревать, что краткость эта связана со скудостью словесного запаса писателя.

О картине Шукшина тоже хочется сказать одним словом — хорошо! Очень хорош герой (а это немалая заслуга — найти такого точного актера), очень хорош сценарий (Шукшин сам писал его), хорош буквально каждый эпизод... Вспомним хотя бы сцену сватовства. Как все здесь выразительно и как лаконично, начиная от обстановки, в которой происходит все сватовство, и кончая мимолетными взглядами, которыми обмениваются актеры... А жених! Как скуп он на слова и сколько в нем большой, человеческой правды. Как он смущается, как работают у него руки, как тяжело ему справиться с ними и как трогательны и нелепы усилия героя устроить все в одну минуту. И бестактность его — от желания все устроить, чтобы всем было хорошо, потому что Колокольников не хочет смириться с тем, что в жизни еще не все так ладно, как ему хотелось бы.

Право, не все ладно, и тогда на помощь ему приходят сны... Множество снов прошло через множество картин. Мистические, ужасные, нудные, нелепые. Сколько было этих снов — и к селу и к городу и ни к селу ни к городу! А вот таких не было. Кажется, сам автор подсмеивается и не принимает их всерьез, да и герой вкупе с автором тоже. Просто считает, что всякое может присниться. И нашему герою снятся сны. Вот он щеголь, модник, с тросточкой и в шляпе, элегантный до ужаса — беда только, что распаленному его воображению мешает блеяние баранов на дороге. Или Пашка — генерал, в больничной палате, стоя на трибуне, «толкает речь». Ей-богу, легкомысленные сны, просто несерьезные. А герой наш — все равно герой. Потому как геройский поступок не всегда совершается оттого, что он подготовлен всей биографией героя. Нет, часто ситуация складывается так, что проявление героизма неожиданно и совершенно естественно — просто, как же иначе можно было поступить! И ничего особенного, кажется, в этом нет: загорелась машина с бензином, и кто-нибудь же должен был ее отвести подальше. ...Когда молодая француженка легла на железнодорожные рельсы, чтобы остановить военный эшелон, она потом объясняла это так: «Побежали к рельсам все, просто я добежала раньше других и легла первой на рельсы!» Нет, дорогая, ты действительно бежала быстро, но ведь потому, что ты действительно бежала, не думая о себе... Поэтому и наш герой первый бросается к горящей машине. Казалось, пустобрех, легковесный парень, все время мечтает быть героем и не получается, а вот когда пришла его минута, то и подумать-то уже некогда было, совершает он геройский поступок или нет. Все просто — кто-нибудь же должен был отвести машину... И сам он, кажется, даже разочарован —



«Живет такой парень». Л. Куравлев — Колокольников, Б. Балакин — Кондрат

«Живет такой парень». Б. Балакин — Кондрат, Л. Куравлев — Колокольников, Н. Сазонова — Анисья





«Живет такой парень». Л. Куравлев — Колокольников, Б. Ахмадулина — журналистка

ведь в его представлении это должно было выглядеть совсем по-иному...

А что этот парень зажил на экране, мы обязаны еще и тому, что существует такой актер — Леонид Куравлев.

Есть удивительное ощущение легкости, с какой актер живет и действует в облике своего героя. Кажется, что ему не надо «играть» обаяние, простодушие, душевную щедрость. Он сам по себе таков. И даже такая уже придуманная деталь, как легкое заикание, охотно нами принимается.

Но главное в том, что Куравлев создает характер очень национальный, очень узнаваемый. Кажется, что много-много раз встречали мы на дорогах — и не только на дорогах — этого веселого, разбитного работягу-парня, такого легкого на знакомства, такого своего, свойского. Есть в нем что-то от знаменитого Уленшпигеля — от его доброты, от его вечной молодости. Но это сравнение чисто литературное. Ибо все, чем наделили Пашку Колокольникова природа и люди,— все это свое, самобытное. И прозрачные со смешинкой глаза, и лихо заломленная фуражка, и этот особый, чуть вразвалку, говорок.

Было бы несправедливо умолчать о других актерах, составляющих вместе с главным исполнителем отлично сыгранный ансамбль. Каждый из них в определенном эпизоде играет главную роль. Играет прекрасно. Характер главного героя не был бы столь ярок, если бы его не оттеняли другие характеры— Катьки Лизуновой, дяди Кондрата, тетки Анисьи. Теперь назову фамилии актеров: Л. Буркова, Б. Балакин, Н. Сазонова, — и скажу — можно было сыграть иначе, но трудно лучше.

...Как же кончить мне короткие мои заметки? Где же традиционное: «В картине есть и недостатки». Есть, есть! И длинноты есть, и реплика иногда прорвется, словно бы из другой картины, и прочее... Значит, «просчеты режиссуры заключаются»?.. Но пусть в этом подробно разбираются критики. Я ведь предупреждал, что не рецензию пишу, а просто делюсь своей радостью.

Радоваться следует всегда, когда появляется талантливый художник. Ну а если к тому же талантливый писатель, артист, режиссер в одном лице? Как тут быть?

Посудите сами, уважаемые читатели. Посмотрите, почитайте Шукшина. Я убежден, вы согласитесь со мной. Есть писатель Шукшин, есть артист Шукшин и, наконец, есть такой режиссер — Василий Шукшин... Есть! Доброго ему пути!

Послесловие к фильму

Я хотел сделать фильм о красоте чистого человеческого сердца, способного к добру. Мне думается, это самое дорогое наше богатство — людское. Если мы в чем-нибудь сильны и по-настоящему умны, так это в добром поступке. Образованность, воспитанность, начитанность — это дела наживные, как говорят. Я представляю себе общество, где все грамотны, все очень много знают и все изнурительно учтивы. Это хорошо. Но общество, где все добры друг к другу, — это прекрасно. Еще более прекрасно, наверно, когда все и добры и образованны, но это — впереди.

Так серьезно я думал, когда мы приступали к работе над фильмом. А теперь, когда работа над ним закончена, я в полном недоумении, ибо выяснилось, что мы сняли комедию.

О комедии я не думал ни тогда, когда писал сценарий, ни тогда, когда обсуждались сцены с оператором, художником, композитором. Во всех случаях мы хотели бы быть правдивыми и серьезными. Все — от актеров до реквизиторов и пиротехника. Работа ладилась, я был уверен, что получится серьезный фильм.

Нам хотелось насытить его правдой о жизни. И хотелось, чтоб она, правда, легко понималась. И чтоб навела на какие-то размышления.

Я очень серьезно понимаю комедию. Дай нам бог побольше

получить их от мастеров этого дела. Но в комедии, как я ее понимаю, кто-то должен быть смешон. Герой, прежде всего. Зло смешон или по-доброму, но смешон. Герой нашего фильма не смешон. Это добрый, отзывчивый парень, умный, думающий, но несколько стихийного образа жизни. Он не продумывает заранее, наперед свои поступки, но так складывается в его жизни, что все, что он имеет, знает и успел узнать, он готов отдать людям.

И еще: он не лишен юмора и всегда готов выкинуть какую-нибудь веселую штуку — тоже от доброго сердца, потому что смех людям необходим. И все равно он не комедийный персонаж. И тем дороже нам эта неподдельная веселость, что работа его трудна и опасна. Он шофер с Чуйского тракта, а кто хоть раз проехался по этому тракту, тот знает, что это такое. Один курносый лихач с круглыми глазами, накачивая камеру, рассказывал:

— Еду раз из Огундая, и повело же меня в сон! Так спать захотел, сил нету. И уснул. Уснул-то, наверное, на секунду и вижу сон: как будто повис одним колесом над обрывом. Проснулся — правда, повис. Тогда не испугался, а вечером, дома, жутко стало...

А зимой, бывает, заметает Симинский перевал — по шесть, по восемь часов пластаются на семи километрах, пробивают путь себе и тем, кто следом поедет. И красота вокруг тогда им не в красоту, матерят долю шоферскую... Одна отрада — хороший мотор.

А тракт чудовищно красив. Но он диктует людям суровые законы. Их немного, и они неумолимы: «Помоги товарищу в беде, ибо с тобой может случиться то же самое», «Не ловчи за счет другого», «Не трепись — делай», «Помяни добрым словом хорошего человека».

Только в той степени, в какой человек отвечает этим требованиям, он свой на тракте или чужой — и уж тогда ему плохо. Это понятно, это легко доказать. Нам хотелось вместе с этим незаметно подвести зрителя к мысли, что Пашка вообще в жизни «свой». И еще нам хотелось, чтобы неустанный пашкин поиск женщины-идеала родил бы вдруг такую мысль в голове зрителя: «А ведь не только женщину-жену ищет он, даже не столько женщину, сколько всем существом тянется к прекрасному, силится душой своей — тонкой и поэтичной — обнаружить в жизни гармонию».

И еще нам хотелось, чтобы за полтора часа нашего фильма зритель не накопил в себе заряд ядовитой тоски на неделю. Не все, конечно, хорошо в жизни, но все-таки унывать не надо. Не все хорошо и в Пашке, но это еще не самый главный рассказ о нем. Это еще не история, это предыстория, а сама история впереди, ибо сам Пашка не унывает, живет и помаленьку учится. И надо ему помогать в этом, а не печалиться, что в жизни еще, ах, как много недостатков. Не единственное, что надо делать,— печалиться. Конечно, немало дурного, конечно, надо его искоренять, но за нас это никто не сделает.

Один упрек, который иногда предъявляется нашему фильму, беспокоит и, признаюсь, злит меня: говорят, что герой наш примитивен. Не знаю... Я заметил вот что: люди настоящие — самые «простые» (ненавижу это слово!) и высококультурные — во многом схожи. И те и другие не любят, например, болтать попусту, когда дело требует мысли или решительного поступка. Схожи они и в обратном: когда надо, найдут точное, хлесткое слово — вообще мастерски владеют родным языком. Схожи они в том, что природе их противно ханжество и демагогия, они просты, в сущности, как проста сама красота и правда. Ни тем, ни другим нет надобности выдумывать себе личину, они не притворяются, душа их открыта всем ветрам: когда больно, им больно, когда радостно, они тоже этого не скрывают. Я не отстаиваю тут право на бескультурье. Но есть культура и есть культурность. Такая культурность нуждается почему-то в том, чтобы ее поминутно демонстрировали, пялили ее в глаза встречным и поперечным. Тут надо быть осторожным. А то так скоро все тети в красивых пижамах, которые в поездах, в купе, в дело и не в дело суют вам «спасибо» и «пожалуйста» и без конца говорят о Большом театре, тоже станут культурными.

Пашка Колокольников не поражает, конечно, интеллектом. Но мы ведь и снимали фильм не о молодом докторе искусствоведческих наук. Мы снимали фильм о шофере второго класса с Чуйского тракта, что на Алтае. Я понимаю, что дело тут не в докторе и не в шофере — в человеке. Вот об этом мы и пеклись — о человеке. И изо всех сил старались, чтобы был он живой, не «киношный». Очень хочется, чтобы зритель наш, заплатив за билет пятьдесят копеек, уходил из кинотеатра не с определенным количеством решенных проблем, насильственно втиснутых ему в голову, а уносил радость от общения с живым человеком.

Что касается вопросов и тех самых «проблем», которые мы «ставили» перед собой, то в фильме, по-моему, все ясно.

Василий ШУКШИН

Т. ШАПОРЕНКО

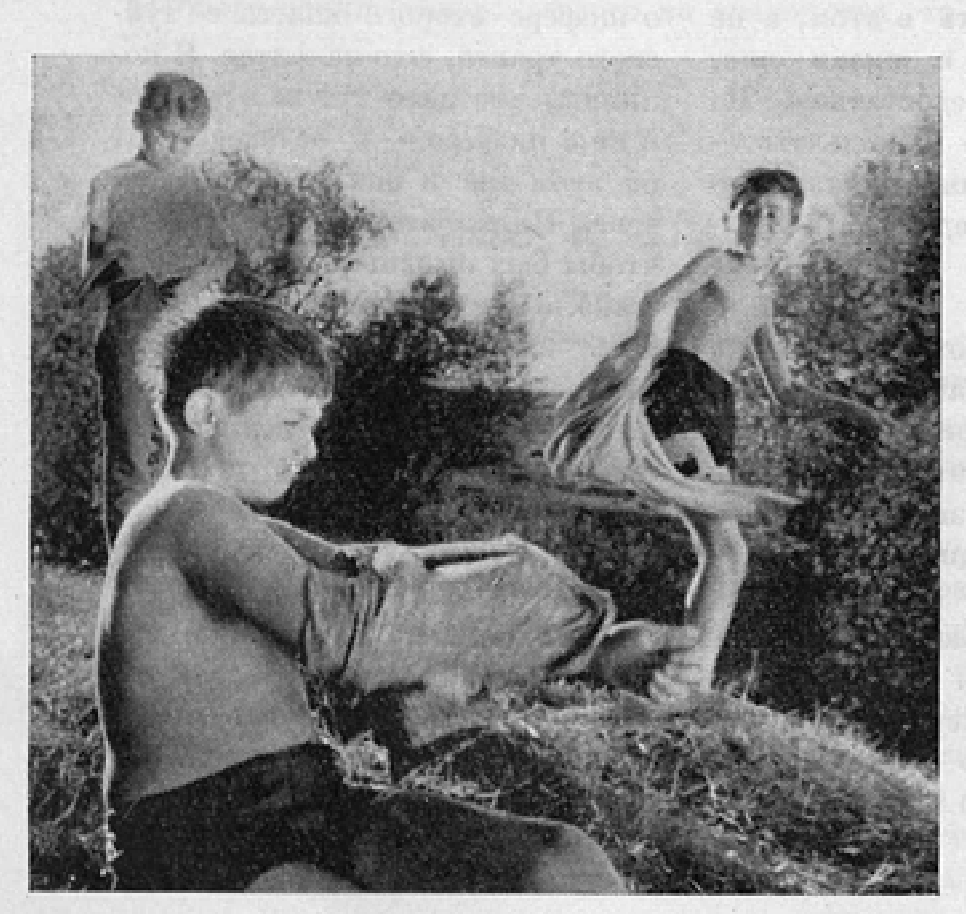
Для маленьких и больших, скучающих по комедии

Коротенькое слово «или» по-разному трактуется в словарях: как союз разъединительный, вопросительный, пояснительный. Авторы новой кинокомедии вставили «или» в название. Оно получилось длинным: «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»*. Для удобства, казалось бы, можно и сократить. Наполовину. На любую половину. Например, «Посторонним вход воспрещен». А то и еще короче: «Добро пожаловать». Короче и вежливее. Но фильм называется именно так, длинно. И трудно сказать, в каком своем значении выступает здесь этот многоликий союз. Пожалуй, редкий в грамматике случай — одновременно во всех!

Название фильма — не просто удачно найденная, остроумная шутка. Тогда бы о нем и не стоило говорить. «Или» органически вошло в саму ткань произведения. Оно служит как бы контрапунктом, в котором сходятся действия и понятия несовместимые, взаимоисключающие. И «контрапункт» дает им новое, неожиданное освещение.

* Сценарий С. Лунгина, И. Нусинова. Постановка Э. Климова. Оператор А. Кузнецов. Художники В. Камский, Б. Бланк. Композиторы М. Таривердиев, И. Якушенко. Звукооператор В. Зорин. Редакторы Н. Лозинская, Н. Рудакова. «Мосфильм», 1964.

«Добро пожаловать»



Так задуман и так написан остроумный, талантливый сценарий С. Лунгина и И. Нусинова. Молодой режиссер, дипломант ВГИКа Элем Климов сумел интересно прочитать сценарий. Энергия его фантазии направлена не на то, чтобы переработать сценарий до неузнаваемости, а на то, чтобы вскрыть заложенные в сценарии возможности, найти наиболее точные детали и сравнения, выражающие авторские мысли.

При этом режиссер вполне самостоятелен и инициативен. Как бы точно ни был написан тот или другой эпизод, в каждом его кадре неизменно присутствует «мазок» режиссера, ищущего и умеющего остро видеть и сопоставлять. Дипломная работа Э. Климова — комедия. Смешная комедия. Согласимся, такой она была в сценарии. Но если мы вычеркнем из кадра чисто режиссерскую деталь — вроде гипсовой скульптуры «Ученье — свет» и руки, поглаживающей, подчищающей скульптуру, — как тут же фильм потеряет в точности прицела, в жизненности юмора. Даже если б это было снято абсолютно по сценарию.

Бывает, мы благожелательны к первой картине режиссера, но хвалим ее с некоторой оговоркой: «Первая работа все-таки!» О картине Климова можно говорить без скидок. В каждой сцене есть своя, режиссерская драматургия. Режиссер постоянно ищет «второе дно» эпизода, сцены, диалога, ищет и, как правило, находит выразительную мизансцену, деталь, штрих.

Вспомним сцену встречи детей с родителями. Ее можно было решить по-разному: радость встречи или напротив — утомительные наставления родителей. У режиссера оба эти мотива звучат одновременно. Сначала дети под руководством Дынина, директора лагеря, готовятся к встрече: идут репетиции художественной самодеятельности, выпускается стенгазета, готовятся маскарадные костюмы... Наконец приезжают родители. Усталые, изморенные жарой. Довольные, что вырвались за город. Они ведут за руки своих детей и скучными голосами поют: «Я люблю тебя, жизнь...» Эпизод выразителен, а между тем в нем нет ничего, чтобы стремилось обратить на себя внимание: есть психологический рисунок — точный и тонкий.

Режиссер не просто усвоил из лекций, прослушанных во ВГИКе, что кино — это синтез искусств. Решать каждую сцену «синтетически» для него — внутренняя потребность, необходимость. Оператор,

режиссер, художник в «Добро пожаловать» неразделимы. Вот Дынин на своей трибуне-постаменте произносит гневную речь, разоблачая злостного нарушителя Иночкина. Аппарат отъезжает, и мы видим графически прочерченные — буквой «П» — шеренги ребят. Общий план — и буква «П» как бы замкнулась. Ее венчает дынинская трибуна. Становится тесно, кажется, что мир ограничивается мирком дынинских обвинений. Но вот аппарат выделил Иночкина, он — мы сразу этого не заметили — стоит на два шага впереди своего отряда, очевидно, чтоб сразу было понятно, кого прорабатывают. Вдруг в речь Дынина вплетается какой-то далекий, неясный гул. Иночкин поднимает голову. Высоко в небе — самолет. Белый след от самолета — изогнутая причудливая линия. Графическая четкость сломлена — в кадр вошел воздух большого мира. Единство экспликации художника и режиссерского монтажа, «наложенное» на речь Дынина, сделало сцену многоплановой.

Или другой кадр. Дети, купающиеся в реке. Берег круто уходит вверх. И там, на горизонте, где земля сливается с небом, почти как сияние, — Дынин. Он возвышается над всем и над всеми, но кадр чуть-чуть перекошен: Дынин стоит вопреки физическому закону, неосновательно, того и гляди упадет.

Эта легкость, эта свобода иронии явственно ощутимы в работе режиссера с детьми. Дети в фильме играют не просто детское обаяние, но создают характеры.

Остроумна сцена, когда мальчишки ради спасения товарища голышом прыгают в крапиву. Прыгают по-разному: один, как «с моста в воду»,— решительно и сразу; другой входит медленно, осторожно; третий, как в холодную речку, — прежде чем войти, он срывает ветку, сначала похлестывает себя легонечко, словно разбрызгивает воду, вздрагивая от каждого прикосновения крапивы.

Сцена эта не просто смешна, она вызывает и более далекие ассоциации: эти мальчишки так же по-разному будут встречать и те испытания, которые приготовит им жизнь.

Фильму предпосланы слова: «Этот фильм для больших, которые были маленькими, и для маленьких, которые обязательно будут большими». Многообещающий эпиграф. Но надо сказать — авторы выполнили обещание. Нельзя назвать фильм детским только лишь потому, что его герои — дети. Это фильм о людях, хороших и плохих, независимо от их возраста. Интересно, что сценаристы и режиссер отбросили традиционно умилительное отношение к «деткам» вообще, как к созданиям милым и трогательным даже в своих проступках, и всерьез заговорили о том, что бюрократы и подхалимы, герои и творцы вырастают из сегодняшних «деток».



«Добро пожаловать». Е. Евстигнеев — Дынин

С. Лунгин, И. Нусинов и Э. Климов отказались от привычных шаблонов: неумейка, который должен одолеть свою неумелость; всезнайка, который, оказывается, не все и знает; мечтатель-изобретатель и т. д. Как часто носители знаков — «всезнайка», «неумейка» — мало чем похожи на живых людей. В фильме мы встречаемся с человеческими характерами: Иночкин, которому тесно в загородке для плавания — «если бы я был женщиной, я был бы уже чемпионом»; мальчишка, который, чтобы спасти Иночкина, первым прыгает в крапиву, а затем рисует на него карикатуру по приказу директора

«Добро пожаловать». Витя Косых — Костя Иночкин





«Добро пожаловать». Л. Смирнова — врач

лагеря; парень, вечно пристающий к друзьям-«заговорщикам», всегда некстати и всегда на одной интонации: «А че вы здесь делаете?»...

Взрослые... У них тоже свои судьбы и характеры. И свое прошлое. И эти взрослые, как утверждают авторы, тоже когда-то были маленькими. А какими они были? Такими же, как те, которые маленькие сейчас! «Большое начальство» Митрофанов, наверно, так же любил речку и свободу, как «злостный нарушитель» дисциплины пионер Иночкин. Директор лагеря Дынин, по-видимому, как и обладатель маленьких — в сандалиях тридцатого размера—ножек, которые появляются время от времени так же таинственно, как и исчезают, в свое время носил подслушанные секреты в директорский кабинет. И так же

«Добро пожаловать». Слава Царев — мальчик с профилем Гоголя



получал за это поцелуй. Или конфетку. Став взрослым, он теперь сам покупает ребячьи тайны за конфетку и поцелуи. И откупается от серьезного, искреннего разговора с пионервожатой трижды повторенным, спокойным, неуязвимым приглашением: «Компоту хочешь?» Дынин не одергивает вожатую, не бросает «сам разберусь» или «время неприемное» — он просто угощает: «Компоту хочешь?» Закалка! Как и у того мальчишки, который все спрашивает: «А че вы здесь делаете?» — и не обижается, когда его гонят прочь. Тоже «закаляется»! Может, и ему, как Дынину, это пригодится в жизни! А может, и он, как Дынин, однажды почувствует себя обкраденным?

Пожалуй, главная удача фильма заключается в том, что он не делит человечество на взрослых и детей. Конечно, в том, что детей не миновали некоторые пороки старших, виноваты сами взрослые, в первую очередь Дынин. Актер Евгений Евстигнеев с поразительной точностью лепит характер своего героя — человека душевно бедного, которому, кроме прописных истин, кроме азбучных наставлений — «дисциплину нарушать нельзя», «сегодня в подкидного, а завтра в азартные игры играть будете», — сказать детям нечего.

В Дынине Е. Евстигнеева поразительно сочетание духовной нищеты с сознанием собственной значительности. Дынин ревностно исполняет обязанности, но для него это только обязанности, а дети — всего лишь потенциальные нарушители дисциплины. Пустота Дынина настолько очевидна для окружающих — и для ребят прежде всего, — насколько скрыта от него самого. С какой «одухотворенностью» слушает он «Сентиментальный вальс» Чайковского и как великолепна эта деталь с арбузными семечками, которые в такт музыке выплевывает Дынин. Е. Евстигнеев не чуждается гротеска, сохраняя вполне реалистическую подлинность характера.

Нет, это вовсе не безобидный фильм. Авторы его без всякой жалости — даже немного по-детски — расправляются со своим Дыниным. Дынин посрамлен на глазах у детей и взрослых и с позором изгнан. И тем не менее создатели картины не склонны морализировать по этому поводу. В сущности, это же очень естественно, что хорошее оказалось сильнее плохого.

В одном из эпизодов фильма молоденькая вожатая, передавая Дынину очередную инструкцию — руководство к действию, замечает не без ехидства:

— Инструкция-то старая!

— Старая, — спокойно отвечает тот, — но никем не отмененная.

Ошибается товарищ Дынин! Инструкции его давно отменены — отменены самой нашей жизнью. А тот, кто еще не видит, не чувствует этого, пусть посмотрит новый фильм Э. Климова. Добро пожаловать!

З. ПАПЕРНЫЙ

«Три сестры» Самсона Самсонова

Чеховскую пьесу «Три сестры» можно назвать сверстницей XX века — писатель передает ее Художественному театру в 1900 году.

У нее большая и нелегкая судьба с самого рождения. «Трех сестер» писать очень трудно, труднее, чем прежние пьесы», — признавался Чехов. Необычная форма, «странный» сюжет без интриги озадачили сначала даже артистов. И публика далеко не сразу вошла в мир, быт, атмосферу жизни Прозоровых. «Потребовалось много времени, — говорит Станиславский,— чтобы творчество Чехова и в этой пьесе дошло до зрителей».

С тихой сосредоточенностью, неторопливой настойчивостью овладевала пьеса умами и душами современников. Тот же Станиславский писал автору, что с каждой репетицией все больше влюбляется в «Трех сестер». Максим Горький делится с Чеховым впечатлением от «изумительной» постановки Художественного театра — «Музыка, не игра». Ермолова восторгалась пьесой и спектаклем. В четвертом акте, в сцене прощания Маши и Вершинина, она «ужасно плакала и потом долго стоя аплодировала» (из письма О. Л. Книппер Чехову).

«Что за новая пьеса Чехова «Три сестры»? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах», — спрашивает Владимир Ильич Ленин в письме к матери.

Вокруг пьесы разгораются споры. Ее поносит реакционная пресса — «Новое время», «Московские ведомости». В других газетах говорится о необыкновенной силе нового произведения — его тенденция «в том, чтобы сказать: «так жить нельзя». В этом смысле Чехов один из самых непримиримых художников» («Новости дня», 1901).

«Три сестры» неотделимы от судьбы современного театра, драматургии, всего искусства — русского и мирового.

И вот теперь, спустя десятилетия после мхатовских постановок 1901 и 1940 годов, вслед за многими и многими спектаклями у нас и за границей — широкоэкранный черно-белый фильм «Три сестры»*.

Сценарий и постановка Самсона Самсонова. Мы хорошо помним режиссера по кинокартине «Попрыгунья», поставленной восемь лет назад. Картина эта хотя и вызывала некоторые споры, но в целом была хорошо принята зрителями. Она была сделана серьезно, добросовестно, тактично — наличие чеховского духа в ней отрицать никак нельзя.

О новой кинокартине мы узнали задолго до просмотра из газет. Особенно запомнилась информационная статья Эльги Гильман «Встреча с Чеховым». Судя по этой корреспонденции, встреча с Чеховым мосфильмовского творческого коллектива, возглавляемого С. Самсоновым, обещала быть на редкость счастливой. Не только у автора статьи, но и у самих участников не было на сей счет никаких сомнений. Интонация их интервью исполнена глубокой удовлетворенности и даже некоей горделивости.

«Иногда кажется, — сообщала исполнительница роли Маши М. Володина, — будто открылись для меня все тайники Машиной души и я могу рассказать о них».

Оператор Федор Добронравов заверял будущих зрителей: «Мы упорно ищем чеховскую интонацию в изобразительном строе фильма».

Самсон Самсонов высказывался еще более уверенно:

«У «Трех сестер» огромная сценическая история, но мы верим, что кинематограф сможет по-своему глубоко, тонко, пристально вглядеться в души чеховских персонажей. Работа над «Тремя сестрами» приносит настоящее творческое удовлетворение всему нашему коллективу».

Заканчивая статью, пронизанную «творческим удовлетворением», Эльга Гильман писала:

«Пьеса Чехова рождается для экрана в бесконечных поисках. Люди, которые создают фильм «Три сестры», по-настоящему любят Чехова, любят его героев с их страстной мечтой о высокой красоте и радости. Эта любовь рождает в них требовательность к себе и стремление к совершенствованию в своей работе».

Прочитав информацию, чувствуешь, что ты совершенно спокоен за коллектив, за его рабочее состояние и настроение, хотя, откровенно говоря, к этому ощущению прибавляется некоторая тревога за самого Чехова.

Прошли месяцы труда, поисков, и вот мы уже в зале, и на фоне красивых черно-белых берез пробегают титры: «Три сестры» по А. П. Чехову...

К предлогу «по» нам еще придется вернуться, а пока, не раздумывая, отдадимся первому впечатлению.

* По А. П. Чехову. Сценарий и постановка С. Самсонова. Оператор Ф. Добронравов. Художники С. Воронков, И. Новодережкин. Композитор В. Дехтерев. Звукооператор Г. Корнблюм. Редактор Н. Глаголева. «Мосфильм», 1964.



«Три сестры». Т. Мальченко — Ирина, Л. Соколова — Ольга, М. Володина — Маша

Итак, березы, очень красивые, если можно так сказать, удачные березы; музыка тоже очень красивая, «под Чайковского» (композитор В. Дехтерев). И на этом великолепном изобразительном и звуковом фоне возникают фигуры трех сестер — Ольги (Любовь Соколова), Маши (Маргарита Володина), Ирины (Татьяна Мальченко).

Наши старые знакомые, близкие друзья; теперь нам предстоит заново познакомиться с ними, заново пережить их судьбу, страдания, надежды.

Они еще не произнесли ни единого слова, но уже между вами и экраном незаметно пролегла некая «полоса отчуждения». Отчего? Может быть, оттого, что слишком откровенно брошены на вас могучие кинозсредства, призванные пробудить «чеховское настроение».

С первых же минут киноэкран напоминает огромную красивую картину в дорогой раме. А Чехов любил скромные картины безо всяких «рам». И высокие, величественные, словно даже нарядные березы как-то не очень вяжутся с представлением о скромной чеховской березке.

Заговорила Маша — Володина... В упомянутой заметке артистка рассказывала: «Для меня всегда очень важно найти внешний рисунок поведения моей героини. Я вижу Машу спокойной, она движется, говорит, словно бы в лености, равнодушии, вялости. И вдруг неожиданно вспыхнет, встрепенется, полетит птицей...»

И действительно, в фильме она вспыхивает, «встрепенывается», летает птицей. В общем, играет, как говорится, на совесть. Но что играет? Все, что угодно, — то восторженная гимназистка, то светская львица, то чуть ли не «инфернальная женщина» а la Грушенька, но только не Маша Прозорова.

Чехов писал Ольге Леонардовне Книппер, впервые исполнявшей эту роль:

«Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров».

В этом совете частица чеховского завета: избегать демонстрирования чувств, нарочитости, всяческих «курсивов» и «разрядок», указующего перста, верить зрителю и читателю.

Маргарита Володина, наоборот, все время боится, что ее не так поймут, «делает печальное лицо» и явно пережимает в выражении своих чувств.

Пусть не обижается актриса за столь откровенные претензии к ее игре. Это претензии не только к ней, но и к режиссуре фильма, к прочтению Чехова.

Весь роман Маши и Вершинина идет на хорошо отработанных, апробированных в сотнях фильмов приемах, мизансценах: тут и сближающиеся силуэты у окна крупным планом, и поцелуй на фоне красивых, но все-таки неуловимо искусственных берез, и многое другое в этом же духе. Разница чеховского подхода и подхода сценариста и постановщика картины к раскрытию поэтического образа особенно наглядно проступает в сцене объяснения Маши и Вершинина.

Вот как это написано Чеховым:

«Вершинин. Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... (*Поет.*) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... (*Смеется.*)
Маша. Трам-там-там.
Вершинин. Там-там...
Маша. Трара-ра...
Вершинин. Тра-та-та... (*Смеется.*)»

Это не просто напев, приставшая мелодия, не обычная музыка, но тревожный и радостный «сигнал», который посылают друг другу влюбленные, если так можно сказать, влюбляющиеся в эту минуту Вершинин и Маша.

На экране все выглядит как раз наоборот. Громко, даже как-то назойливо звучит мелодия. Вершинин ее напевает: «Та-та-та». Маша подхватывает: «Та-там». Никакого скрытого «объяснения», просто оба напевают (правда, с восторженно-значительным видом). Иначе говоря, внутреннюю музыку чеховского диалога режиссер подменяет душевной романсовой напевностью. Перефразируя отзыв Горького, можно сказать: «Игра, а не музыка».

Сколько усилий, бесконечных поисков было затрачено в свое время мхатовцами при подготовке этой сцены, чтобы передать тончайшую мелодию подтекста. Старики вспоминают Машу — Книппер, наше поколение хорошо помнит Машу — Тарасову... Было бы глупо попрекать участников новой кинопостановки: «Вот, мол, в Художественном куда лучше...» Прошлые удачи должны не останавливать искателей новых решений, а помогать им. Все это так. Но когда видишь аффектированную Маргариту Володину с трижды подчеркнутым выражением на лице, хочется вдруг сказать: «Я хочу домой, к МХАТу».

Особенно тревожила Чехова сцена во время пожара, когда Маша признается сестрам в любви к Вершинину.

«...покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, — писал он Ольге Леонардовне, — а только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хотя изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что ты умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере».

Хочется верить, что М. Володина добросовестно изучила все эти чеховские пожелания. Почему же она с такой фатальностью делает то, чего боялся писатель? У Чехова Маша тихо исповедуется сестрам. «Скажу сию минуту. *(Тихо.)* Это моя тайна, но вы все должны знать... Не могу молчать... *(Пауза.)* Я люблю, люблю... Люблю этого человека... Вы его только что видели... Ну, да что там. Одним словом, люблю Вершинина».



«Три сестры». Л. Губанов — Андрей

В картине С. Самсонова Маша не исповедуется, не признается, а громко возвещает urbi et orbi о распирающей ее любви. И даже такая мелочь: вместо «Ну, да что там»— «Эх! Да что там!» кажется не случайной. В другом месте Маша говорит: «Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!», но здесь «эхать» ей вовсе ни к чему. Во время своего монолога актриса не сидит, как это наивно представлял себе Чехов и пометил в ремарке, а непрерывно движется, ходит, взволнованно дышит, вздыхает, ложится на диван и слова: «милые мои... сестры мои... призналась вам... теперь буду молчать...» — произносит лежа, с эффектно закинутой за голову рукой. Во всем, что она делает, масса стараний, усилий и нет той грации, когда, по определению Чехова, «при наименьшей затрате сил достигается известный эффект».

«Три сестры»



Та же неэкономность движений, отсутствие «грации» отличают поведение Ирины (Т. Мальченко) в первых эпизодах фильма. Она выбегает из калитки сада, бежит «на фоне музыки», мелодекламирует о смысле жизни, и вы никак не можете заставить себя верить, что это и есть Ирина, младшая чеховская сестра. Но порой молодая и, видимо, талантливая актриса Т. Мальченко находит верную, искреннюю интонацию. Когда перед «покаянием» Маши она, плача, говорит, что «все ушло», она «все забыла», — вы вдруг верите ее отчаянию. Правда, и тут режиссер, верный своей методе, заставляет ее падать на пол. Ему, очевидно, кажется, что безо всего этого Чехов не дойдет. Узнав о гибели Тузенбаха, Ирина в пьесе «тихо плачет»: «Я знала, я

знала...» В фильме она громко рыдает, кричит. Постановщик, вероятно, видит свою задачу в том, чтобы укрупнять и усиливать Чехова, подчеркивать, переводить из подтекста в текст, выводить, что называется, за ушко да на солнышко все, что у Чехова в тени.

И тем не менее при всех этих явных режиссерских и актерских издержках Т. Мальченко несколько раз трогает зрителя сильной, естественной игрой.

Что же касается третьей сестры Ольги (Л. Соколова), можно сказать, что у нее меньше всего потерь и... достижений. Она держится строго, достойно, и это, пожалуй, все.

Трем чеховским сестрам противостоит Наталья Ивановна; их журавлю в небе, мечте о Москве — ее синица в руках. Она для Чехова — олицетворение пошлости, сначала розово-невинной, будто стесняющейся самой себя, затем все более откровенной и наглой.

Не нужно, однако, забывать, что Чехов меньше всего создавал карикатуру. Не случайно он писал, что в его пьесе «четыре ответственные женские роли, четыре молодые интеллигентные женщины»; четвертая — это Наташа (кроме нее в пьесе еще лишь одна женская роль — Анфисы, старухи няньки).

В спектакле и в кинопостановке «Трех сестер» неуместна грубая шаржировка, разоблачение «в лоб», однолинейное раскрытие характера. Увы! На всем этом противопоказанном Чехову-драматургу построена игра Аллы Ларионовой — Наталии Ивановны. Едва только увидев ее, вы начинаете недоумевать. Пленившая Андрея девушка выглядит как откровенно водевильный персонаж. Стараниями гримера у артистки отнято, может быть, главное — ее привлекательная внешность. И вот пред нами некрасивая женщина, преувеличенно курносая, одетая не только безвкусно, но безобразно, завлекающая Андрея.

В любовной сцене Андрея и Наташи в конце первого акта — своя лирика, своя поэтичность, непрочная, обманчивая, но все-таки поэтичность, пускай даже в кавычках. Но сейчас эти кавычки пока еще не видны. Чехов никогда не торопится скомпрометировать своих отрицательных персонажей (как, впрочем, и никогда не опаздывает).

Постановщик и актриса проявили совершенно нечеховскую поспешность в стремлении разоблачить Наташу. Любовная сцена Наташи и Андрея не вызывает у вас ничего, кроме активнейшего внутреннего противодействия. Чеховская ремарка «поцелуй» переводится на язык тяжелого фарса (если только можно себе представить фарс тяжелым). Андрей (Л. Губанов) и Наташа (А. Ларионова) даже не целуются, а как-то обмокивают друг друга. Возможно, это гротеск, сатира, но отрадно думать, что Чехову так и не привелось видеть этой сцены. Он и так рано умер.

Нет нужды подробно разбирать игру каждого участника фильма. Роли, о которых мы говорили, интересуют нас не сами по себе, но как примеры общего нечеховского, хочется даже сказать, античеховского подхода к Чехову.

Пьеса «Три сестры» полна скрытой динамики, движения, развития характеров. Кинокартина же при всех ее эффектных сценах, позах, лобовых подчеркнутых планах, острых ракурсах и «нагнетениях» однообразна, внутренне неподвижна. Это может показаться парадоксом, но фильм отличает какая-то суетливая статика.

Что хотел сказать постановщик такими «Тремя сестрами»? В чем увидел значение пьесы, в чем почувствовал ее живой поучительный смысл, чем она дорога ему сегодня?

Может быть, он хотел показать скуку бесцельного существования? Силу пошлости? Но ведь нельзя же бороться с пошлостью пошлыми средствами.

Могут возразить: не все в фильме плохо. Да, некоторые актеры сумели пойти против общего течения, отказавшись от нажима и наигрыша. Прежде всего это относится к Леониду Галлису, исполнителю роли Кулыгина. Актер избегает прямолинейного выпячивания чиновничьих черт — наоборот, его Кулыгин, особенно вначале, даже весел, оживлен, упоен собой. И так еще выразительнее, явственней открывается нам его самодовольная ограниченность, его изнурительно-однообразная веселость. Хорош К. Сорокин — Чебутыкин (хотя он и повторяет многое найденное мхатовскими актерами). Интересен порой Л. Губанов, когда отказывается от лобовых приемов; тактичен О. Стриженов в роли Тузенбаха. Но не эти роли определяют общую тональность фильма.

Когда вспоминаешь картину, прежде всего мелькают красивые позы, слышатся наигранные речи, звучат расхожие романсы и сухо шелестят павильонные березы.

Нет, не «по Чехову» сделан этот фильм—«по-над Чеховым», «через», «мимо», «от», «против», только не «по».

«Три сестры», которые мы увидели на широком экране,— не родные Чехову сестры и не двоюродные, даже не дальние родственники. Они из какой-то другой и чужой родни.

Л. ГУРЕВИЧ

Потери и находки

Документальное кино переживает плодотворный (хотя порой и болезненный) процесс обновления. Расширяется тематика, разнообразнее становятся жанры и формы кинопублицистики. Было бы неверно сводить этот творческий этап лишь к появлению тех или иных формальных приемов. Все они, как правило, вытекают из главной тенденции советского документального кино сегодня: внимательно вглядываться в жизнь и труд человека, через его поступки осмысливать будни страны. И не только осмысливать, но вмешиваться в жизнь.

Казалось бы, в этом утверждении нет никакого «открытия Америки»: а разве не те же задачи стояли перед кинематографистами всегда — пять, десять, двенадцать лет назад? Нет, не всегда — еще отнюдь не забыта пустозвонная риторика и наивное «комментаторство» недавних пространных лент. Именно желанием вплотную приблизиться к человеку объясняется значительный удельный вес синхронных съемок и интервью в фильмах последних лет. Отсюда же родился, быть может, самый трудный (при кажущейся легкости) метод документального кино — «скрытая камера». А из насущной необходимости прийти от констатации фактов к вмешательству в жизнь возникают сегодняшние поиски образной поэтики и кинематографических обобщений.

Такие процессы необходимо изучать подробно, так как зачастую детали, конкретные нюансы способны либо поддержать, либо опровергнуть самое прогрессивное в целом направление. Поэтому имеет смысл не только обзор ряда документальных фильмов, но и анализ отдельного произведения, дающего возможность для обобщений. Мне кажется, что новый фильм «Мы на Волге живем»* представляет такую возможность. В нем достаточно ярко определились проблемы, волнующие кинодокументалистов в наши дни.

Итак, Волга. Тысячи тысяч метров пленки не в силах охватить богатства этой темы. Что такое Волга? Истоки русской земли — от валдайских часовен до ярославских соборов. Стойкость и мужество народа — от битв с ордынцами под Тверью до Мамаева кургана в Волгограде. Колыбель Ленина. Река Некрасова и Горького. Земля, вырастившая Валентину Терешкову и принявшая из космоса Юрия Гагарина. Край преображенной жизни некогда забитых чувашей, марийцев, мордвы. Родина потомственных волгарей — капитанов, матросов, бакенщиков. Транспортная артерия — великий водный путь. Каскад грандиозных водохранилищ и электростанций. Полные неизъяснимой красоты пейзажи. Раздолье для спортсменов, туристов, рыболовов. И так далее и тому подобное...

Невольно пытаешься поставить себя на место художников, подступивших к этой необъятной теме. С чего начать? Где найти цемент, способный прочно связать все кирпичи этого необозримого здания? Как определить единый образный строй повествования?

Очевидно, этот круг вопросов тревожил и авторов фильма. Сегодня мы смотрим на экране их ответ. Элементы «чистой», открытой кинопублицистики сочетаются в нем с длительным кинонаблюдением, попытки образных обобщений с конкретностью отдельных событий. Однако отдельные точно найденные решения, к сожалению, не составляют впечатления стройного сооружения. Скорее, конгломерат не только разнообразных фактов, но и разнообразного подхода к ним.

Вероятно, тут самое время спросить себя и других: а возможно ли вообще в наши дни работать в таком жанре, как полнометражная публицистическая кинолента? Фильм, в котором больше выводов, нежели наблюдений, больше категорий, нежели непосредственно уловленных фактов? Фильм-обобщение, фильм-поэма, фильм-лозунг, фильм-плакат?

Мне кажется, не только возможно, но и нужно. Проникновенность короткометражек, вглядывающихся в отдельное явление или человека,— лишь одна из красок разнообразной палитры документального кино. Но создание фильмов широкого публицистического звучания — дело более чем трудное. Задача осложнена и тем, что именно этот жанр был более всего скомпрометирован в недавние годы. Сегодня для его возрождения необходим публицистический талант масштабов Д. Вертова и Вс. Вишневского. И более чем когда-либо необходимы точное ощущение жанра, строгий отбор средств.

В фильме «Мы на Волге живем» заявка на эпичность, широкий публицистический замах теряется уже на первой сотне метров, и — как это ни парадоксально! — успех приходит к авторам более всего в их лирических зарисовках, наблюдениях «по ходу дела». Подлинная красота человека и его творений открывается там, где камера тонко и умело подме-

* Авторы сценария Р. и Г. Кублицкие. Режиссер-оператор Анатолий Колошин. Редактор Н. Игонина. Производство Центральной студии документальных фильмов, 1964.

чает поэзию жизни. Ребята и девчата на поле аэроклуба, их лица, их улыбки, их смелый прыжок... Девушка из Рыбной слободы у кассы... Хрупкие женщины в марсианских робах сварщиц, скрепляющие швами стальные ребра корабля... Чувашский колхоз с желтыми полями подсолнухов и белоголовыми ребятишками возле стогов... Подхваченные телеобъективом люди на улицах Горького и Волгограда — люди в своих заботах, радостях, тревогах... Ведь подмеченный камерой дождь в Горьком и прохожие под веселым летним дождем дают человеческому сердцу много больше, чем организованный кинематографический пробег девушек под струями поливальной машины.

Конечно, неправильно считать, что только «подмеченное», а не выстроенное, привнесенное составляет лучшую сторону фильма. Когда авторы остро и точно монтируют прыжки ярославских парашютистов с торжественной встречей Валентины Терешковой на Красной площади, радуешься подлинно публицистическому приему. Очень выразительно сочетание панорам зеленого и солнечного Сормова с горьковским текстом о «грязи немощеных улиц и серых домишках слободы». Рассказ лейтенанта Афанасьева, потерявшего зрение на войне, волнует не только жестокой правдой слов и событий, но и тем, как строго и страшно высятся сзади лейтенанта руины — память войны. Стершийся штамп («пустые глазницы окон») обретает здесь глубину и выразительную силу. Таких по-настоящему поэтических и в то же время публицистических решений в картине немало. Но, отказавшись от детального исследования жизни, авторы, с другой стороны, не нашли путей к ее поэтическому постижению, и, лишенная единого публицистического стержня, картина местами превращается в альбом иллюстраций.

Порой иллюстративность изображения граничит с тавтологией — «над горами шумят провода, на морских берегах — города»,— поет хор, и вы и впрямь видите и провода и города. Видите и погрузку арбузов, хотя голос с экрана уведомляет, что их перевозка еще только предстоит. И уже до хрестоматийной ясности доведен принцип иллюстрации в эпизоде концерта заводской агитбригады. В самом деле, зрителю не так уж интересно да и неловко слушать долгие вариации посредственного самодеятельного коллектива на тему о мастере, который «всем и каждому как надо по заслугам воздает» (!). Но авторы фильма к тому же вставляют в ленту — буквально на секунды — портреты мастеров, снятые где-то на их рабочих местах. И происходит это каждый раз, едва соответствующую фамилию назовут на сцене! Говоря языком математики, мы не получаем никакой информации о людях...

Зато нет, пожалуй, ни одной «сестры» в фильме, которая не получила бы своей «серьги». Зритель уже не раз видел специальный фильм о животных дельты Волги, но отчего же не снять лишний раз традиционного кабана или аиста? Почему не снять спартакиаду, если она подвернулась под руку, когда группа была в Горьком? Как отказаться от кадров отдыха пассажиров, если они плывут на том же корабле? Но, согласитесь, полнометражный документальный фильм — отнюдь не периодический киножурнал, обязанный со времен Пате «знать все».

В самом деле, существует ли какая-либо драматургия в «Мы на Волге живем»? И уместно ли искать ее в этом фильме (тем более что предмет изложения не позволял опереться на острое драматическое столкновение)? Я все же думаю, что уместно. Цепь ли свободных ассоциаций или проведение единой мысли, но так или иначе должна ощущаться концепция и логика авторов. От них ждешь точно выбранного принципа, жесткого отбора: «в картину» или «в корзину». Нетрудно заметить, как стройно и цельно, по сравнению с другими частями фильма, смотрится пятая часть, скрепленная общей мыслью: Волга рабочая, Волга речников. Наверное, это приметили и сами создатели картины, но тут же поторопились к новостройкам химии: нельзя же обойти столь актуальную тему! К сожалению, в фильме Кублицких и Колошина материал более всего «организуется» течением Волги. Но и географический принцип не выявлен последовательно: почему есть Горький и нет Куйбышева? Отчего есть Ярославль, но нет Казани?

Впрочем, может быть, картина так и задумывалась: в форме своеобразных эскизных зарисовок, в форме импрессионистического монтажа мало связанных между собой событий и впечатлений. Здесь мы как раз соприкасаемся с одной из проблем новаторства: отказом от бытовавших «железобетонных» конструкций повествования, поиском свободы выражения. Сам по себе такой поиск может привести и к отличным и к нулевым результатам. На мой взгляд, он способен принести удачу, по меньшей мере, при двух условиях: значительности самих зарисовок и точно найденному способу их связи.

В фильме о Волге яркие и интересные фрагменты часто перемежаются скучными и иллюстративными. Достоверный и эмоциональный эпизод в аэроклубе сменяется сладкими пейзажами и туристско-кинематографической массовкой у костра. Вслед за длинным концертом агитбригады в Сормове идут досадно короткие «куски» живого наблюдения за жизнью горьковского рейда. Редко включаются в конструкцию фильма подлинные наблюдения за событием. Стоит только свежему ветру события всколыхнуть медленное течение фильма, как его сразу «стрено-

живают». Лишь неполных двадцать секунд длятся кадры волжского паводка, затопленных дорог и сел, работы спасательных бригад. Да и эти двадцать секунд проявления человеческой энергии и мужества амортизированы стыдливым дикторским текстом: «А кое-где показывает Волга, как оно бывало в прежние-то годы...» Стало быть, в прежние? А сейчас и вода не та, и паводков нет, и все застраховано от беды? Показателен даже сам монтажный стык: серый автомобиль-амфибия со спасателями, и тут же — белоснежный катер, спускаемый на воду элегантным семейством. За внешней кинематографической «находкой» проступает подмена дыхания жизни туристским проспектом. Казалось бы, что может быть интереснее для зрителя, чем борьба с наводнением? Но ему показывают — и уже не двадцать, а сорок секунд! — оркестр, провожающий отдыхающих. Что может быть занимательней (заметим в скобках — и содержательней!) интересно снятого провода каравана судов через перекаты? Зрителям уже выдан аванс — рассказ бригадира речников Зотина. Теперь мы ждем показа этого нелегкого труда. Но нет, всего шесть-семь кадров, те же двадцать секунд! Мы так и не поняли, в чем же умение бригады и сложность работы, а диктор уже сказал: «И проводят!» И фильм стремительно мчится к следующему пассажу иллюстраций. (Любопытно отметить, что скороговорка наступает почти всегда там, где, казалось бы, нащупывается драматическое зерно столкновения: человек и стихия, человек и трудности, — словно авторы и впрямь задались целью избежать конфликтов.)

Связь отдельных «кусков» фильма, к сожалению, нередко носит случайный характер. Очень мало используются ритмические или пластические возможности. Зато почти все разрывы ткани фильма усердно зашиваются белыми нитками текста.

На экране — волжская весна, плывут корабли, меняются пейзажи, города, и наконец — Ульяновск. Монтажная связь изображения справедливо кажется авторам недостаточной, и возникает голос диктора:

«Какой почитатель великой русской реки не мечтает уйти на волжском корабле в синие вольные плесы (смена кадров)... плыть молодым морем (смена кадров)... ч т о   п р и в е л и   л ю д и   к   У л ь я н о в с к у» (!)

Другой пример: люди на улицах приволжского города. По их рабочим одеждам легко угадать профессии. Но вслед за этими кадрами авторам надо перейти к синхронному наблюдению на пристани. И рождается текст:

«Они живут на Волге... Наши современники, ваши знакомые, те, что строят города и плотины, те,



«М ы   н а   В о л г е   ж и в е м»

что водят корабли и зажигают путевые огни... Те, наконец, что п р о с т о   с о б и р а ю т с я   е х а т ь   п о   В о л г е...»(!) Вот вам и «просто»! Если бы у авторов был задуман переход на рыбаков, они сказали бы «просто ловят рыбу», если на влюбленных — «просто любят». Куда как просто...

Опытные и талантливые публицисты Р. и Г. Кублицкие сумели избежать многих «рифов» в своем дикторском комментарии. Их текст почти нигде не грешит красивостью. Некоторые эпизоды — рассказы о Девятаеве, о лейтенанте Афанасьеве — написаны строго и в то же время с подлинным чувством. Тем обиднее, что авторов подстерегло другое распространенное «заболевание» — служебность дикторского слова. Сцементировать кинематографическое произведение одним текстом невозможно. И напрасно авторы «вклеивают» Ярославль после радиоголоса («объявлена посадка на Ярославль»). Напрасно для показа эффектно сверкающих струй пожарных мониторов призывают на помощь «свежую» реплику: «Природе нужна прохлада струй». Логика драматургических или изобразительных с в я з е й подменяется случайными текстовыми п р и в я з к а м и. Так не выдерживает проверки «свободная» композиция фильма «Мы на Волге живем».

Нет, пожалуй, ничего более страшного для нового, только пускающего корни метода, чем попытка применять его слишком широко и по всякому поводу, а то и без повода. Прием теряет живую душу, компрометируется. Отсюда уже совсем недалеко до того, чтобы похоронить его заживо руками консерваторов. В картине «Мы на Волге живем» есть почти три минуты изображения, снятого вполне современно — «скрытой камерой». Камера и микрофон незаметно установлены в кассе пристани, и

покупатели билетов абсолютно естественно разговаривают с кассиршей. «Речной вокзал — ведь это же целый калейдоскоп характеров!» — обещает диктор. Но калейдоскоп есть, а характеров нет. Смена десятка лиц в окошке кассы еще не есть наблюдение характеров. Суть, мне кажется, не в типаже и не в подслушанной речи с «особинкой». Драматург, чтобы показать характер, пишет сцену, раскрывающую те или иные стороны человеческой индивидуальности. Из десятков ситуаций он мысленно отбирает одну, наиболее точно выражающую суть человека. А наблюдатель? Очевидно, что подлинное раскрытие характера тоже дается ему не сразу, а в результате отбора из десятков минут наблюдения драгоценных секунд проявления человеческого «я». В этом, на мой взгляд, и заключена ценность «скрытой камеры».

Суматоха слов, лиц, однообразных вопросов о часах отправления, цене билетов мелькает на экране две с лишним минуты. Сначала это забавно, потом скучно.

Но вот на экране поселяется истинное искусство, искусство отобранного факта. Только двадцать секунд мы видим в окошке кассы девушку, которой очень важно поскорей попасть в Рыбную слободу. Но «Метеор» на ремонте, идет лишь медлительный пароход. И в глазах девушки, в ее тихой просьбе — «нет ли чего быстрее?» — столько искреннего чувства, столько тревоги, что хочешь («как в кино!»), чтобы обязательно нашелся для нее скорый катер. Ждал ли ее в Рыбной слободе любимый или тяжело заболела мама — кто знает? Но мы запомнили ее надолго, не меньше, чем хорошую актрису. И в этом было непередаваемое пронзительное чувство сопереживания с реально живущим на земле человеком — чувство, которое способно подарить нам лишь документальное кино.

...Незаметное наблюдение за человеком как будто не имеет ничего общего с откровенным разговором под пристальным глазом камеры. Но мне кажется, что интервью на экране имеет смысл, лишь если в нем достигнута такая же естественность поведения задающего вопросы и — прежде всего! — отвечающего на них. Трудно найти что-либо более современное в методах документального кино, чем интервью. В фильме про Волгу их немало. Режиссер удачно подобрал разных людей: старый мастер, «пароход и человек» — Тихон Григорьевич Третьяков; юная работница — чувашка Аля Петрова; капитаны, инженеры... Разнообразны и темы бесед. Все ли удалось в них авторам?

...Рулевая рубка теплохода «Юрий Долгорукий». Общий план. Капитаны передают вахту. Мигают огни на шлюзах. Неторопливый профессиональный разговор, подслушанный микрофоном: «не горит красный буй», «створы в ноль». Люди ведут себя просто, «обиходно». Но отчего так напряглось — уже на крупном плане — лицо капитана Юрия Мошнина? Оказывается, он приготовился говорить для интервью: сразу появилась «зажатость». Разговор начинает диктор:

— Вообще-то не полагается отвлекать капитана, но, если разрешите, несколько репортерских вопросов...

Первая же фраза рождает недоверие: какие репортерские вопросы, когда в кадре нет никакого собеседника-репортера, когда мы слышим тот же знакомый голос Алексея Консовского, читающего текст фильма? Только что он прочел безликую фразу «Пора полночных вахт...», а сейчас ведет репортаж? И какой же это репортаж? Капитан говорит сам по себе, Консовский — сам по себе. Коварная техника легко раскрывает секрет: за голосом капитана прослушиваются фоновые шумы рубки корабля, а голос диктора звучит в отрепетированной тишине студийного павильона. Единство звуковой атмосферы нарушено, и связи собеседников уже не существует. Но, может быть, она есть в тексте?

> «Мошнин. С Волгой знаком... со дня рождения.
>
> Диктор. Тогда, наверное, все наши «как» и «почему» о выборе профессии попросту отпадают?» (!)
>
> Мошнин. Ну, капитаном стал по традиции, можно сказать, поскольку с дедов и прадедов...»

Уловили ли вы связь вопроса и ответа? И есть ли в этом кокетливом, витиеватом вопросе что-либо от живого репортажа?

Еще интервью: в кадре один из создателей кораблей на подводных крыльях, за кадром — диктор.

> «Диктор. В чем, так сказать, ваше непосредственное...
>
> Полуэктов. В том, что пришлось заниматься вместе с конструкторами в достройке первой «Ракеты», в испытаниях, в постройке «Метеора», «Спутника»...
>
> Диктор. А-а, испытания... И это значит? (!)
>
> Полуэктов. Ну, это так одним словом не скажешь... Это значит, что нужно проверить все судно...»

В самом деле, что же значит такая постановка вопроса? Не напоминает ли она древний анекдот о профессоре, подсказывающем незадачливому студенту, что Крым омывается «Чё-чё-чёр... Каким морем, голубчик?»

И наконец, еще пример: в кадре работница завода Аля Петрова, за кадром А. Консовский.

> «Петрова. Нет, сначала было, конечно, трудно, но сейчас очень легко.
>
> Диктор. Да? (!)
>
> Петрова. Потому что мы изучаем всю схему, по схеме работаем и хорошо даже».

И далее.

Диктор. А это далеко?

Петрова. Нет, километров двадцать пять.

Диктор. А как там?»(!)

Нужно ли комментировать эти «да» и «как там»? Подумав, я понял, что в данном случае мы имеем дело вовсе не с репортажем, а с воссозданием репортажа. Судя по всему, диктор задает отнюдь не те вопросы, какие были заданы во время интервью. Те вопросы или потерялись, или оказались неудобными при монтаже, или их просто не записали. И тогда в тиши монтажной комнаты авторы стали воссоздавать репортаж, искать разговорную интонацию, цепляться за слова в ответах, чтобы построить вопрос («значит» и т. д.). Может быть, я не прав в своих догадках, но так или иначе интервью в фильме огорчает отсутствием общения партнеров, неестественностью поведения большинства разговаривающих на экране. Разумеется, присутствие второго собеседника в кадре — не панацея от всех бед; но в этом же фильме очень органичен диалог негритянки из Басутоленда и русской девушки. Разумеется, не обязательно держать в кадре микрофон. Вполне возможна и подобная беседа: диктор «из-за экрана», а человек — на экране. Но этот условный ход вряд ли способствует более полному раскрытию человека, его духовного мира. В таком случае и диалог должен быть не обычным, несколько условным. Когда голос «из-за экрана» спрашивает капитана Полуэктова о его золотой медали, а тот отвечает: «Дома оставил»,—несомненна удача авторов. В большинстве же случаев авторы стремятся обытовить текст, внести разговорную интонацию, то есть снять условность и имитировать подлинный репортаж. И сейчас же «каменные» лица собеседников или монтажные перебивки во время вопросов неизбежно разрушают иллюзию. Между тем современное документальное кино обладает обостренным чувством подлинности. Правда наблюдения или правда интервью может разрушиться от одного-двух кадров, не отвечающих подобной стилистике. В почти целиком синхронном фильме с трудом воспринимается капитан, беззвучно кричащий что-то в рупор. Еще менее возможны обычные кинематографические «обманы». Здесь художественная цельность — категория эстетики — тесно смыкается с профессиональной этикой. Когда репортаж подменяется иллюзией, когда на разноголосое пение туристов, снятых в фильме, за кадром «накладывается» вокальный номер, исполняемый Волжским народным хором, зритель теряет доверие к авторам. Он теряет веру в истинность показываемого, когда пожарный катер «бьет» изо всех водных пушек не по огню, а специально для «красоты» переливающихся на солнце струй — для оператора. Нет, это отнюдь не мелочи, это, я бы сказал, один из новых элементов сложной профессии режиссера документального кино.



«Мы на Волге живем»

Может быть, лучший эпизод картины — переговоры руководителя Волжского пароходства К. Короткова с начальниками портов. Руководитель распекает нерадивых, подчиненные либо спорят, либо соглашаются. Идет деловой разговор через сотни километров, и в него помимо людей у телефонов свободно и точно влетаются кадры работяг-кранов, пристаней, заполненных грузами, барж и буксиров. Но странное дело: начальник Астраханского порта, к примеру, ведет себя свободно, с юмором отводит трубку от уха, когда начальство слишком загремит, и рапортует привычными фразами: «задержка объясняется пачкообразным подходом речного флота». Диалог же с Волгоградом звучит заученно и казенно, а в Саратове начальник порта вместо простого ответа — «я получил квартиру» — вымучивает из себя: «Мне посчастливилось получить квартиру на набережной Космонавтов» (кстати сказать, режиссер тут же врезает кадр набережной и снова возвращается к диалогу!). Легче всего объяснить разницу характерами снимаемых людей: один может держаться естественно, другой — нет. И в самом деле, инженер из Чебоксар Иванов говорит легко, а бригадир речных «путейцев» Зотин — тяжелее. Причем тут режиссура?

И все-таки причем.

Только серьезное и постоянное внимание к организации синхронных съемок может смыть с эк-

рана фальшивые интонации и возвратить искренность человеку, говорящему в кадре. Сегодня уже немыслим режиссер-документалист без журналистского дара общения с людьми, без умения располагать к себе, докапываться до сути, наконец, умения правильно ставить вопросы (этого так не хватает авторам фильма «Мы на Волге живем»!). И еще один дар — педагогический — необходим автору документальных фильмов. Конечно, проще всего не снимать людей, связанно чувствующих себя перед камерой. Но ведь можно прожить рядом с ними и день и два, неделю и съесть тот самый «пуд соли». Можно (и нужно!) снимать не первые часы беседы, а те, когда исчезает гипнотизирующая власть камеры. И тогда экран поразит чудом достоверности. Возможно, для этого потребуются серьезные перемены — увеличение сроков производства фильма, оснащение новой техникой и т. д., но необходимость этих мер должна стать ясной всем.

...После просмотра фильма «Мы на Волге живем» зритель, конечно, уносит с собой ощущение красоты великой реки. Немаловажна и познавательная нагрузка картины.

Значение фильма о Волге представляется немалым уже потому, что он — одна из первых попыток по-новому решать проблемы трудного обзорно-публицистического жанра. Фильму было тесно в сложившихся рамках «принятого» в документальном кино. Его авторы искали, и в их орбиту вошло многое из «последних слов» кинематографии. Свободная композиция повествования и свободно движущаяся камера, синхронные интервью, скрытое наблюдение — все эти приемы уже выросли из детских штанишек. Сегодня они никого уже не удивляют сами по себе, как феномен, как первый звук на экране. Они стали техникой, подспорьем, и, как всегда в искусстве, более сложной и тонкой проблемой является их точное и верное применение на пользу дела. В этом смысле в фильме Кублицких и Колошина рядом с достоинствами есть серьезные промахи. Именно поэтому хочется надеяться, что подробный разбор фильма не бесполезен.

Я. ХАРОН

Портрет композитора

Скульптурную группу (например, «Поцелуй» Родена или его же композицию «Граждане города Кале») подвижная камера может рассмотреть, и даже не слишком бегло, за две-три минуты. За полчаса экранного времени можно достаточно подробно показать десятка два-три произведений живописи или графики. А как обстоит дело с симфонией или фортепианным концертом?

Из всех разновидностей экранной монографии художника самая, пожалуй, трудная — это творческий портрет композитора. И само творчество, самый процесс сочинения музыки наименее «нагляден» в сравнении с иными актами художнического созидания. Работа живописца, скульптора, архитектора, даже писателя, если угодно, на стадии материализации идеи по своей природе более «кинo-геничнa», нежели сочинение музыки. Возникновение нового произведения из-под кисти, резца, шпахтеля, вязальных спиц прослеживается кинообъективом впрямую, тут все очевидно и понятно любому зрителю. А из-под пера композитора ложатся на листы разлинованной бумаги этакие маловыразительные закорючки да кружочки... Их даже опытный музыкант-профессионал не сразу отождествляет с подразумеваемой ими звуковой картиной. Партитура — лишь первая ступень созидания; чтобы стать музыкой, партитура еще должна быть исполнена — сыграна, творчески интерпретирована. И только эту вторую ступень, не имеющую уже, строго говоря, прямого отношения к композиторскому творчеству, а представляющую нам готовое, завершенное произведение, можно «показать» (то есть дать услышать) широкой аудитории. Но и эта задача — «экранизация» музыкального произведения — дело чрезвычайно трудное, если кинематограф ставит себе целью изобразительно-пластическое раскрытие идеи музыкального произведения, а не ограничивается подбором более или менее «подходящих» картинок, иллюстрирующих музыку...

Перебирая в уме все эти предпосылки, я, признаться, подбирал уважительные «объективные причины» и «смягчающие вину обстоятельства» перед просмотром новой работы Марианны Таврог — фильма-монографии об одном из крупнейших ком-

позиторов современности Араме Ильиче Хачатуряне*. Но уже самое начало этой интересной ленты развеяло мои опасения: сразу почувствовалось, что авторы нашли верный ключ, что им ясны не только цели и задачи, но и художественные средства их достижения. Фильм смотрится (и слушается!) с возрастающим интересом, обаятельный образ центрального героя вырисовывается многогранно и выпукло, а что касается самой трудной, критической задачи — экранного воссоздания процесса музыкотворчества, — то тут авторы проявили много выдумки, изобретательности и — не побоимся этого слова — новаторства, столь редкого в данном жанре.

Так, например, подлинно новаторским представляется мне прием, примененный ими для образной «реконструкции рождения» знаменитого «Танца с саблями» из балета «Гаянэ». В этом эпизоде повествование достигает высокой степени событийной напряженности и эмоционального накала не за счет каких-либо внешних средств, а, так сказать, само собой; такова внутренняя сила достоверно воссозданных ключевых стадий композиторского поиска — отработки ритмического рисунка, преобразования логической «задачи» в конкретную музыкальную мысль, наконец, тембральное (инструментальное) оформление этой мысли. Происходит обыкновенное кинематографическое чудо: зритель становится соучастником на сей раз акта созидания музыки независимо от степени своей музыкальности или образованности!

Не менее убедительно решено «рождение» главной темы Скрипичного концерта — из перестука колес электрички. Тут лишний раз убеждаешься, какое великое дело авторское доверие зрителю, особенно в звуковом кино!.. А вот недоверие, сомнение в его умственных и эмоциональных способностях... Впрочем, об этом чуть позже.

Музыка Хачатуряна, сочная, красочная, всегда «просится в цвет», определенно диктует слушателю цветоритмические ассоциации, не правда ли? Авторы фильма ненавязчиво, в формальном и вкусовом отношениях безупречно проводят небольшой этюд «раскрытия в цвете» фрагмента вальса из музыки Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад». Короткая ритмическая игра искристых бликов — красных, голубых, желтых, всех цветов радуги — по-своему «материализует» и по-новому выражает драматизм этого широко известного и, казалось, до конца познанного нами произведения...

———

*«Композитор Арам Хачатурян». Сценарий Н. Лосевой. Консультанты Д. Шостакович, Л. Солин. Режиссер-постановщик М. Таврог. Оператор А. Альварес. Художник М. Ромадин. Звукооператор А. Камионский. Редактор Н. Каспэ. «Моснаучфильм», 1964.



«Композитор Арам Хачатурян»

Особая удача фильма — короткие, очень тактично выполненные воспоминания о самом тяжком периоде жизни Арама Хачатуряна, и не его одного, — о сорок восьмом годе. Крупнейшим советским композиторам-симфонистам были тогда брошены огульные обвинения в безыдейности, формализме, трюкачестве, в отрыве их творчества от народа... Что может быть горше и убийственнее подобных упреков!.. Болезнь, сомнения... Но постепенно композитор обретает новые силы для работы: он знает, что нужен народу, что должен творить для народа. И народ платит художнику своей любовью. В изобразительной части этого эпизода авторы смело сталкивают черно-белые статичные пейзажи с цве-

«Композитор Арам Хачатурян» (Танец с саблями из балета «Гаянэ»)



товыми всплесками динамичных кадров, наполненных солнцем и воздухом... «Возрождение» композитора решено в широком обобщении — все компоненты фильма мажорны, оптимистичны. В звуковой палитре доминирует «Рапсодия для виолончели», и ее жизнеутверждающая страстность волнует в этом контексте так глубоко, как только может волновать музыка Хачатуряна.

...Мне вспоминаются боль и горечь, звучавшие в малоизвестном выступлении Арама Ильича на одном не слишком многолюдном собрании. Речь шла о его работе над музыкой к очередному фильму. Он говорил о том, как мучительно трудно писать однотипную, однородную музыку. Он призывал кинорежиссеров ценить музыку тонкую, психологически содержательную, музыку досказывающую и нагнетающую, музыку эмоциональную...

Прошло несколько лет — и море творческой инициативы ведущих советских композиторов хлынуло в кинематограф. В этом живительном потоке изрядная доля выпадает на Арама Хачатуряна, и фильм о нем — лишь дань, которую мы воздаем этому страстному, горячему художнику.

Мне по-настоящему нравится этот фильм, я счастлив и горд, что мы сегодня создаем фильмы о наших больших художниках, ученых, новаторах производства, о «маяках» — созидателях материальных и духовных благ нашего общества... И именно поэтому я не могу не высказать некоторых критических замечаний и претензий, быть может, несколько субъективных.

Мне, скажем, нравится простая и ясная драматургия фильма, но кажется нарочитой, манерной и неубедительной «вставка» из Второго фортепианного концерта Рахманинова на кадрах абсолютно пустого Большого зала Консерватории. Панорама по портретам великих композиторов, «наезд» камеры на клавиши рояля и долгий отъезд — вся эта красивая условность нужна, видимо, лишь для того, чтобы устами диктора сообщить зрителю, что «однажды в консерватории Хачатурян слушал Второй концерт...» и что будто бы «так русская музыка с ее человеческим лиризмом становилась настоящей школой...» и т. д. «Т а к» ?! Вот так — в пустом зале, невесть кем исполняемая? Нет же, совсем не так! Это явствует хотя бы из второй вставки, по целевому назначению довольно схожей с первой, но значительно более убедительной. Давид Ойстрах исполняет Скрипичный концерт Мендельсона. Этому веришь, как веришь в решение Хачатуряна немедля писать скрипичный концерт, причем именно для Ойстраха.

Мне нравится операторский почерк темпераментного и порой очень изобретательного Альфредо Альвареса, но не нравится некоторое злоупотребление трансфокаторными наездами-отъездами, равно как не слишком требовательный отбор хроникального материала: тут уж кое-что «цитата в третьей степени», особенно ряд военных кадров.

Отлично звучит музыка в фильме, я отношу это не только за счет талантливого исполнения, но и за счет высокого профессионального мастерства звукооператора А. Камионского. Но мне активно не нравится звучание синхронных интервью. Да и кому понравится зашумленная, неразборчивая речь, с грехом пополам (вернее, пополам с помехами) записанная на весьма несовершенной аппаратуре.

Мне жаль, что в остальном удачный комментарий местами грешит многословием, понапрасну дублирует зрительный ряд и музыку. Вот пример. В экспрессивном танце-пантомиме рабы, воодушевляемые Спартаком, рвут и сбрасывают вполне реальные цепи, затем таранят собственными телами столь же реальные ворота тюрьмы: идет фрагмент балета «Спартак». Высоко подняв горящий факел, Спартак и вслед за ним освобожденные гладиаторы устремляются в раскрытые ворота. Нужен ли тут в ущерб музыке словесный «научно-популярный» комментарий такого содержания: «Рабов-гладиаторов, томящихся в неволе, Спартак призывает бежать, призывает к восстанию»? Неужто без этого кто-нибудь решит, что он призывает к чему-нибудь другому? Пример, к сожалению, не единственный. Нельзя объять необъятное, и один фильм не может охватить и сотой доли того, что создано таким плодовитым и многосторонним художником, как Арам Хачатурян. Я готов смириться с тем, что в фильме не нашлось места для рассказа о зарубежных триумфах музыки Хачатуряна. Но мне, кинематографисту, трудно побороть чувство зависти к симфонии, балету, концертным жанрам и не высказать сожаления о том, что киномузыке Хачатуряна в фильме о Хачатуряне не уделено ни слова, ни кадра, ни звука... Ведь юбиляра связывает с киноискусством тридцатилетняя плодотворная дружба! «Пэпо», «Зангезур», «Салават Юлаев», «Человек № 217», «Русский вопрос», «У них есть Родина», «Владимир Ильич Ленин», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Салтанат», «Отелло», «Поединок»... И в большинстве этих фильмов музыка была одним из самых сильных компонентов!

Однако спасибо авторам и на том, что они сделали. К следующему юбилею они создадут непременно еще один фильм об Араме Хачатуряне и тогда уж не преминут полнее отразить его вклад в отечественное киноискусство — бесценный вклад, который к тому времени, несомненно, удвоится.

А. КОЛОШИН

Уроки двух фестивалей

Весенний ветер гнал низкие рваные тучи, снег таял на перроне. Мокрый асфальт вокзальной площади отражал суетливую, нелепую в серые утренние часы пляску рекламных огней. Невыспавшийся немец с помятым лицом, освещенным безжалостным неоновым светом, медленно раскладывал в киоске газеты, их черные, жирные заголовки еще лоснились. Люди на платформе были молчаливы и серы. Над яркими строчками реклам, над темнеющей линией домов по всему горизонту тянулись к небу заводские трубы, путались с облаками серые дымы.

Города в Руре расположены так плотно друг к другу, что иной раз трудно определить, где кончается один и где начинается соседний. Незаметно возник за окном вагона и Оберхаузен — конечная цель нашего путешествия. Здесь проводился юбилейный десятый Западногерманский фестиваль короткометражного фильма.

Несмотря на дорожную усталость, на пронизывающую утреннюю сырость, мы были полны ожиданий и надежд. Забегая вперед, можно сказать: ожидания увидеть много интересного оправдались, а надежды занять с нашей программой достойное место, увы, не имели под собой достаточных оснований.

Сам Оберхаузен — обыкновенный рурский рабочий город. Мощная промышленность, прокопченный дымами воздух. Свежий снег, выпавший утром, уже в полдень становится темно-серым, автомобили, ночующие на улице, покрыты слоем копоти. Сто лет назад Оберхаузен стал городом, в нем было тогда всего 6 тысяч жителей. А теперь 260 тысяч, все — рабочий люд...

Оберхаузен не только типичный промышленный город, но и «колыбель рурской индустрии» — об этом свидетельствуют надписи на общественных зданиях и туристские проспекты. Город гордится своей рабочей основой. Открывая десятый юбилейный фестиваль 1964 года традиционным шахтерским приветствием «Глюкауф!», обербургомистр Оберхаузена г-жа Луиза Альбертц сказала: «...Я надеюсь, вы не рассчитываете, что в этом году у нас будут большие юбилейные торжества в честь исполняющегося сегодня десятилетия со дня рождения нашего детища. Фестиваль нынешнего года, как и все предшествующие, будет рабочей сессией в трезвых и деловых рамках, будет профессиональной встречей...»

Действительно, характер города во многом влияет на характер фестиваля. Здесь нет легковесной атмосферы «кинозвезд», нет «светского блеска» и ажиотажа прессы, нет погони за дешевыми сенсациями и автографами.

Деловая встреча в Оберхаузене имеет официальное название: «Западногерманский фестиваль короткометражного фильма». Но активная деятельность его устроителей постепенно превратила фестиваль в международный форум мастеров короткометражного фильма с солидной репутацией. Ежегодно сюда съезжаются кинематографисты десятков стран. В юбилейном фестивале 1964 года, например, приняло участие свыше тысячи человек, в том числе более двухсот кинематографистов и журналистов из-за рубежа.

Международное жюри фестиваля по регламенту состояло из пяти представителей страны фестиваля, пяти представителей Западной Европы и Америки и пяти представителей от социалистических стран. Председательствовал в этом году голландский режиссер Берт Хаанстра, его заместителем был документалист из Польши Ежи Боссак. Со-

ветских кинематографистов в жюри представлял режиссер Федор Хитрук.

Заявки на участие в фестивале поступили из 42 стран, отборочная комиссия фестиваля просмотрела 850 присланных фильмов. Только 86 из них были допущены для конкурсного и внеконкурсного показа. Это составляет всего около 10 процентов и свидетельствует о высокой требовательности и строгости отбора.

В конкурсе было показано 66 фильмов из 24 стран. Одну треть из них составили документальные, одну треть — короткометражные игровые и одну треть—мультипликационные фильмы.

Помимо этого по 10 фильмов из Польши и Франции были показаны вне конкурса, в рамках так называемых информационных программ. И мы имели эту возможность, но не воспользовались ею. А жаль. Хорошая информационная советская программа вызвала бы широкий общественный интерес и резонанс в прессе. Готовясь к Оберхаузену 1965 года, следует, наверное, уже сейчас начать думать о подборе достойной конкурсной программы и о подготовке программы информационной.

В 1964 году делегация клуба творческих работников кинематографии Германской Демократической Республики и кинематографисты ФРГ впервые выступили на фестивале в одном сеансе, фактически показав единую общегерманскую программу. Отнюдь не левая «Зюддойче цайтунг» писала по этому поводу: «...Аплодисменты носили демонстративный характер. Когда Хильмар Хофман, инициатор и неустанный руководитель Оберхаузенского фестиваля, особенно дружески приветствовал режиссеров из Восточного Берлина, в праздничном зале Штадтхалле не нашлось ни одного человека, который не радовался бы этой встрече с другой Германией...»

Трудно сомневаться в том, что именно с активной деятельностью устроителей фестиваля, направленной на установление контактов с кинематографистами социалистических стран, связан тот факт, что боннские официальные круги постоянно отказывают Оберхаузенскому фестивалю в финансовой поддержке.

...Два человечка стоят по обе стороны глубокой пропасти. Все попытки перебраться через нее безрезультатны. А перебраться необходимо. Как быть? Человечки в отчаянии... Но появляются буквы, из них складывается название Оберхаузенского фестиваля, которое мостиком соединяет оба края пропасти. Человечки находят путь друг к другу... Этим «юбилейным подарком» югославских кинематографистов — двухминутным широкоэкранным мультипликационным фильмом Душана Вукотича — открылся фестиваль. Милая, остроумная в изобразительном решении киношутка графически интерпретировала девиз фестиваля «Путь к соседу».

В заключение же интернациональной программы открытия был показан польский фильм Е. Боссака и В. Казмерчака «Реквием по пятиста тысячам»— потрясающий, жестокий в своей правдивой точности фильм — документ о трагедии и борьбе обитателей Варшавского гетто в годы гитлеровской оккупации, сделанный на материале съемок нацистских операторов.

В десятилетней истории Оберхаузенского фестиваля и раньше практиковался показ антинацистских и антимилитаристских фильмов. Известны западногерманские фильмы этого направления, например «Мы вундеркинды», «Жизнь Адольфа Гитлера». Тем не менее, если учесть современную политическую обстановку в Федеративной Республике Германии, устроители фестиваля проявили незаурядное гражданское мужество, включив демонстрацию фильма «Реквием по пятиста тысячам» в торжественную программу открытия, точно прокламируя свои позиции. Тем более что за этим фильмом числился еще один «грех»: он только что был удостоен премии «Серебряный голубь» на фестивале в ГДР, в Лейпциге.

Напряженная тишина царила в зале все время просмотра. Тишина не прервалась и после того, как зажгли свет. Красноречивее любых аплодисментов она выражала чувства, охватившие присутствующих. Потрясенные лица, старые и молодые... Редко в стране уже слегка увядающего «экономического чуда» может средний немец увидеть такое: кино, радио, телевидение, пресса — свои и импортные — стараются его развлечь, стремятся отвлечь от всякой возможности слишком глубоко задумываться над своим прошлым, над настоящим, над будущим... Уже в том немалая прогрессивная функция Оберхаузенского фестиваля, что он будирует мысль, ставит перед соотечественниками проблемы, не обходит острых углов.

На другое утро все газеты — местные и «большая пресса» — отмечали огромную эмо-

циональную силу изобличающих кинодокументов. Только самые реакционные листки вопрошали, каким образом подобный фильм мог попасть в программу торжественного открытия фестиваля. Но это был совсем не последний острый сюрприз Оберхаузена, вызвавший озлобление реакции.

Все последующие шесть дней в удобных, современных помещениях Штадтхалле, где проходила работа, царил благородный дух девиза фестиваля. Просмотры сменялись дружескими встречами, острые творческие дискуссии — деловыми переговорами. Программа фестиваля была разнообразной и насыщенной. Наряду с конкурсными просмотрами и информационными показами проходили просмотры большой (16 фильмов) программы «Ретроспектива — забытые режиссеры, забытые фильмы».

В этой программе помимо старых американских, французских, немецких фильмов были показаны и четыре советских: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. Кулешова, «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Йоргена» Я. Протазанова и «Окраина» Б. Барнета. Честно сказать, очень приятно было увидеть эти старые ленты там, в чужой стране, в большой чужой аудитории, которая очень тепло и дружески их принимала (только в особо острых антиклерикальных местах «Праздника святого Йоргена» раздавались жидкие свистки, тонувшие в хохоте и аплодисментах). И тогда же подумалось, что, вероятно, не только за рубежом, но и у нас дома большим успехом могли бы пользоваться подобные ретроспективные сеансы в кинотеатрах, особенно если устраивать их не только в крупных городах, но и пустить фильмы по всей стране.

Конкурсные просмотры были организованы по принципу национальных программ. Это оправдало себя на прошлых фестивалях. В общегерманской программе кинематографисты ГДР показали четыре фильма: тридцатиминутный звуковой репортаж о праздничном вечере в рабочем общежитии на стройке (режиссер Карл Гасс); отличный репортаж о зимней авральной работе ремонтной бригады железнодорожников «Январь, 1963» (Курт Тецлав); веселую современную версию сказки братьев Гримм «Гонка между зайцем и ежиком» (Хорст Зееман) и четырехминутную мультипликацию «Музицирование» (Катя Георги), в которой трое приятелей никак не могут начать традиционное немецкое занятие — домашнее музицирование. Все время им мешают звуки милитаризованной современности. Рисунки смело монтируются с хроникальными кадрами военной техники в небе и на улицах мирных городков, и в конце появляется надпись, говорящая, что этот фильм не направлен против немецкого домашнего занятия музыкой. Аплодисменты зала свидетельствовали о зрительском понимании и одобрении.

Зрители в Оберхаузене похожи на футбольных болельщиков в Лужниках: охотно аплодируя удачам «своих» и гостей, они безжалостны, когда им что-то не нравится, безразлично, у чужих или «своих». Больше даже достается «своим»... Здесь освистываются старомодные фильмы, но не меньше не любят в Оберхаузене формалистические заскоки супермодернизма — справедливость этого утверждения мы могли наблюдать и в зале и в критических газетных высказываниях. Освистано было решение жюри о присуждении одной из главных премий западногерманскому фильму «Мадлен-Мадлен» (режиссер Владо Кристл), свистели зрители и в слащавых местах фильма Х. Вихмана «Жить с конфликтами» (репортаж о проведении в ФРГ церковного дня 1963 года). Сплошной свист и крики «бу-у-у» сопровождали демонстрацию фильма Х. Крамера «Тупик», в котором на фоне обезлюдевших огромных заводских сооружений мечется в своеобразном модернистском танце человеческая фигура; и блестящая операторская работа В. Рамсбота еще раз подтверждает, что между большим профессиональным мастерством и даже маленьким искусством может быть непреодолимое расстояние, если мастерство растрачивается на чепуху. «...Авторы «Тупика» очень умело завели себя и зрителя в настоящий тупик, из которого так и не нашли способа выбраться. Блистательно неудавшийся фильм!..» — таково мнение критики об этой формалистической попытке отразить средствами кино и хореографии «духовное одиночество человеческой личности в нынешнем суперииндустриальном мире...» Остальные фильмы западногерманских кинематографистов (особенно «Макс Эрнст» П. Шамони о художнике-сюрреалисте, где последний сам читает комментарий, и «Двойной концерт» Ф. И. Шпикера о поездке студенческого оркестра по Нигерии) получили заслуженное одобрение публики и прессы. Тем не менее

справедливыми оказались опасения, высказанные в день открытия одним из основателей фестиваля профессором Хельмутом Беккером, что призы и премии в 1964 году, скорее всего, не останутся дома, а отправятся в «путь к соседу»...

«Гвоздем» западногерманской части немецкой программы оказался мультипликационный фильм гамбургского режиссера Хельмута Хербста «Черно-бело-красное». Всего четыре с половиной минуты длится этот острый сатирический опус, вызвавший поток озлобленной брани со стороны реакционной прессы. В великолепном «рубленом» ритме штампующей машины показывает фильм источник многих немецких бед — «производство массовой идеологии»: сперва идут с конвейера патриотические черно-бело-красные флажки. Вслед за этим приходит новый мастер, и с прежней бодрой интенсивностью из машины выскакивают значки со свастикой. Затем под ударами машина разваливается, но ее быстро собирают. Теперь она с удвоенной лихостью штампует новую марку: красное сердце с обозначением цены — 10 пфеннигов — эмблему реакционнейшей бульварной газеты «Бильдцайтунг», и над ней возникают миллионные цифры ее тиража. Не понять ассоциаций было невозможно, пронесся слух о судебном процессе, назревал скандал. Международное жюри не решилось отметить фильм премией, хотя кинематографические его достоинства были отличными. Зато зрители восторженно приняли эту горькую и злую киношутку в духе Тиля Уленшпигеля, и Союз киножурналистов ФРГ присудил режиссеру специальную премию.

Известно, что в Америке свист публики выражает высшую степень одобрения. Но, думается, посол США Макги, присутствовавший на показе американской национальной программы, едва ли испытал удовольствие, когда примерно половина этой программы шла в этом своеобразном звуковом сопровождении. Особенно много свистков досталось на долю фильма «Тотэм» Эда Эмшвиллера (абстрактный фильм-балет со многими изобразительными и хореографическими выкрутасами весьма сомнительной эстетической ценности).

Зато фильмы Эрнеста Пинтофа «Критик» и Джозефа Крамера «Дым» покорили зрителей и жюри. Первый фильм мультипликационный и длится всего три с половиной минуты. В нем пародируются «авангардистские» фильмы, а закадровый голос пожилого «зрителя», видно не слишком образованного, но обладающего здравым смыслом, очень едко комментирует происходящее на экране. Напротив, девятиминутный «Дым» является игровым фильмом. Полный блистательных режиссерских и текстовых находок, он нарочито построен в своеобразных штампах научно-популярного кино «старой школы» и очень смешно рассказывает о курении. Каждый из этих американских фильмов получил Главную премию.

Великолепный социальный репортаж явился основой поэтического фильма Г. Бекера «Слепой Гэри Дэвид» и «Тесноты» Ларри Равитса. В первом фильме повествуется о слепом негритянском певце, а фоном проходят жанровые сценки жизни негров в Гарлеме, снятые тепло и с большим чувством. В «Тесноте» репортажные съемки рассказывают о нищете и горе на земле. Но мальтузианские выводы финала фильма, сводящие все беды человечества к перенаселению и игнорирующие классовые причины, оставляют чувство раздражения и свидетельствуют об ограниченном социальном кругозоре авторов. Как часто бывает в буржуазном кино, реакционность мировоззрения губит великолепный социально-критический репортаж.

«К большому утешению немцев, заграница пока ничем особенным не блеснула. Французы показали слабую информационную программу...»,—писала «Нойе прессе». Действительно, всего несколько лет назад французские кинематографисты не знали серьезной конкуренции в области короткометражного фильма. Но времена меняются, уже не первый раз «оберхаузенский барометр» показывает им на «пасмурно». В этом году французской киноделегации пришлось удовольствоваться простой премией за фильм Сержа Корбера «Ева без примирения». Кроме того, специальная премия Международного объединения кинокритиков была присуждена внеконкурсному полнометражному фильму Йориса Ивенса «Вальпарайсо» с текстом Криса Маркера.

Нет возможности написать обо всех хороших фильмах Оберхаузена 1964 года. Здесь и программа из Югославии, особенно «Корова на границе» Драгутина Вунака — отличная мультипликационная сатира; и история о девочке и ее отце на ярмарке, тепло и проникновенно рассказанная Анной Херско в фильме «Рука в руке» (Венгрия); и многое, многое другое. Второй год подряд в Оберха-

узене очень сильно выступали польские кинематографисты: их национальная программа снова была признана лучшей. Кроме того, премиями отмечены польские фильмы «Спортивный поединок» Януша Мажевского и «Возвращение корабля» Мариана Мажинского. Главную премию жюри присудило экспериментальному мультипликационному фильму Даниэля Щехуры «Кресло». И высшую награду — один из двух Больших призов оберхаузенского фестиваля—увез по «Пути к соседу» домой в Польшу Витольд Гирш, автор блестящей по форме, очень смешной мультипликации «Красное и черное» о поединке быка и тореро.

Второй Большой приз фестиваля был присужден чехословацкому игровому фильму «Кариатида» («Йозеф Килиан») режиссеров Павла Юрачека и Яна Шмидта.

Весьма высокий общий уровень фильмов делал задачу жюри сложной, работа проходила в постоянной, иногда очень острой, дискуссионной борьбе. С нашей точки зрения, некоторые фильмы (например, японский мультипликационный «Люблю» или западногерманский «Мадлен-Мадлен») получили несколько завышенную оценку. Но в общем работа жюри была объективной, и заключительный протокол довольно точно отражает сложившееся на фестивале «соотношение сил». Как уже говорилось, высшие награды фестиваля — Большие призы — получили кинематографисты Польши и Чехословакии. Главные премии достались двум югославским, польскому, венгерскому, японскому, английскому, американскому, иранскому и двум западногерманским фильмам. Кроме того, было распределено еще десять премий, из которых одна была присуждена фильму советской программы «Белый колокольчик» Ивара Краулитиса (Рижская студия). Эта премия, равнозначная почетному диплому, осталась нашим единственным трофеем на Оберхаузенском фестивале 1964 года.

Объективность требует сказать, что не все успехи наших друзей — кинематографистов социалистических стран — достигнуты без сдачи идейных позиций, без определенных компромиссов и реверансов в сторону вкусов «западной» публики. Мы знаем так называемую «черную серию», завоевавшую несколько лет назад некоторым польским кинематографистам сомнительной ценности популярность на Западе. Не случайно, говоря о присуждении Большого приза чехословацкому фильму «Кариатида», газеты вспоминали Кафку. Можно привести много примеров, подтверждающих сказанное, — «Когда падают ангелы» Романа Полянского (Польша), некоторые венгерские и чешские фильмы и т. д. и т. п. Однако большинство премированных фильмов сделано с большим кинематографическим мастерством, с широким использованием приемов и средств современного киноязыка.

Но что же представляет собой этот «современный киноязык», в чем его специфика и отличие от «старого», который еще не умер и, вероятно, не собирается умирать? (Поскольку автор данной статьи сам является документалистом, то, естественно, последующие его «оберхаузенские размышления» на эту тему будут касаться в первую очередь документального кино.)

Не пытаясь исчерпать существо вопроса и для большей наглядности несколько упрощая проблемы (но не искажая их), можно утверждать, что мировой уровень развития кинотехники, и в первую очередь звуковой, не только расширил творческие возможности авторов современного документального фильма, но неизбежно привел к необходимой переоценке ценностей и к усовершенствованию киноязыка. Так называемый «зрительный ряд» был раньше основным элементом документального фильма, тем непосредственным результатом фиксации действительности в момент съемки, на который наслаивались остальные составляющие кинематографического языка: слово, музыка, реже — звукошумовые добавления. Монтировалось же в первую очередь изображение.

Теперь уже не просто зрительный, а зрительно-звуковой ряд все чаще становится результатом синхронной съемки, используемым как непосредственный монтажный материал. И это, оказывается, в корне меняет дело.

Звуковое богатство жизни пришло в документальный фильм на смену музыкальной имитации этого богатства и сделало фильм еще документальнее. Человеческий голос зазвучал с экрана, а не из-за него: видимый говорящий оказался очень убедительным. Слияние звука с изображением, точно ему соответствующим в жизни, дало неожиданно сильный эффект, превышающий арифметический результат. Зрительно-звуковой ряд современного фильма оказался итогом сложного взаимодействия обоих составляющих эле-

ментов, в котором они создают необычайную достоверность и реалистическую выпуклость экранному отражению действительности. Знаменитый «Прекрасный май» (Франция), «Возвращение корабля» (Польша), «Музыканты» (Польша), «Воскресенье» (США) — лишь некоторые убедительные тому примеры.

Естественно, претерпели функциональное изменение и остальные компоненты фильма. Непрерывное иллюстративное музыкальное сопровождение оказалось невозможным, стало анахронизмом. Музыка обрела свое исконное значение как носитель эмоционального начала. Смысловое и эмоциональное значение получила звуковая пауза, тишина. Но самое, пожалуй, радикальное изменение в результате вторжения в фильм естественных звучаний и живых голосов снимаемых людей претерпел дикторский текст: значительно уменьшился его удельный вес в кинематографическом повествовании, изменился его характер. В столкновении с живой человеческой речью, придающей необычайную правдивость, жизненность снятой сцене, привычная литературная отточенность, а тем более часто встречающиеся «закрасивленность» или дидактичность авторской речи (да еще в профессиональном дикторском оформлении) становятся фальшивыми, разрушают правду современного звукоизображения и потому неизбежно уступают место иным интонациям разговора со зрителем, более отвечающим сложившимся новым условиям.

Авторское начало при этом, конечно, не теряет своего значения и не становится аморфным (если только не брать крайних «веритистов» или последователей натуралистических тенденций «потока жизни»). Не выдерживая соседства с живой речью, все больше уходят из фильмов «лекционность», назидательность интонации, безапелляционность суждений. Авторское начало выявляется теперь, скорее, в отборе и столкновении материала, жизненных фактов, в их смысловой и монтажной организации, в кинематографическом движении мысли, а не в прямом словесном ее изложении.

Наверное, очень интересно было бы на конкретных примерах фильмов «вчерашнего» метода и современного звукового стиля проследить изменение характера документального кинематографа, изменение его эстетики. Интересно было бы исследовать и степень убедительности, действенность новых, по-настоящему звуковых его форм, попытаться подумать о путях новой драматургии нынешнего документального кино (пусть даже так и не разобравшись до конца в старой). Но все это лежит за пределами задач данной статьи и ждет вдумчивых, заинтересованных исследователей. Тем более что здесь уже немало напутано некоторыми быстрыми на перо зарубежными теоретиками, создано много достаточно реакционных или сомнительных концепций, почти все из которых (знамение звукового времени!) базируются на понятии «правды» или «киноправды», апеллируют к Вертову и его ранним высказываниям (полностью игнорируя глубокую партийность вертовского понимания киноправды в его практике).

Конечно, следует серьезно разобраться в заблуждениях, почти неизбежных спутниках новой методики. Но мне думается, главное здесь не в заблуждениях, а в возможностях.

Синхронные съемки и работа с синхронным материалом много труднее, нежели привычное употребление старых зрительно-дикторско-музыкальных комбинаций. Но использование современных средств кинвыразительности значительно полнее учитывает психологию восприятия, создает условия для более активного самостоятельного участия зрителя в обобщениях, выводах, а потому очень эффективно.

Фильмы же нашей программы в Оберхаузене большей частью именно в этом современном кинематографическом отношении оказались слабыми, старомодными и не имели никаких шансов на успех у публики и жюри.

Долгое время существовала точка зрения, простота которой была поистине соблазнительна: раз вкусы западной публики для нас неприемлемы, значит, выступления и успехи на международных фестивалях для нас не имеют значения и т. д. и т. п.

Конечно, решающее значение для нас имеет оценка фильма советской общественностью. Но фестивали позволяют нам пропагандировать лучшие образцы нашего искусства и вместе с ними наш образ жизни, наш образ мыслей. Поэтому надо выступать на фестивалях во всеоружии, с действительно лучшими образцами глубоко идейного советского киноискусства.

Почему же на этот раз так вышло, что на серьезном фестивале в ФРГ мы появились со слабой программой?

Не будем сейчас затрагивать и вопроса о том, как происходил отбор фильмов для Оберхаузенского фестиваля — организационная сторона этого дела требует серьезного улучшения, более широкого привлечения студий и соответствующих секций Союза работников кинематографии. Но из девяти посланных в Оберхаузен фильмов три детских мультфильма сразу были отведены отборочной комиссией фестиваля, поскольку регламент его не предусматривает конкурсного участия фильмов для детей. Внимательно прочтя регламент, можно было бы сэкономить на транспортных расходах.

Фильм «Мой Ташкент» и «Частица родной земли» были отведены отборочной комиссией.

Председатель программной комиссии фестиваля в беседе пояснил причины этого: «Мой Ташкент» — типичный туристско-рекламный ролик, а потому не может рассматриваться как достижение документального кино, а «Частица родной земли» при ряде положительных качеств — романтичности, теплоте отдельных моментов и хорошей изобразительной стороне— страдает, по мнению комиссии, существенными режиссерскими просчетами, лишающими ее шансов на значительный успех.

Фильм «Подводными тропами» комиссия отметила как технически весьма совершенный, но за отсутствием достаточно интересной подводной флоры и фауны, за отсутствием «сенсационности» подводных съемок он был отведен от участия в конкурсе.

Игровой фильм «С вечера до утра» по ряду причин был исключен из программы показа нами самими. Таким образом, в нашей конкурсной программе из присланных фильмов остались только два: «Впереди море» (режиссер Марк Мэй, Ашхабад) и «Человек и небо» (режиссер А. Динкевич, Киев). Руководитель фестиваля Хильмар Хофман, не имея уже времени для переписки, предпринял срочные поиски по своей инициативе и нашел в прокате за рубежом два фильма: «Мальчик и голубь» (режиссер А. Кончаловский, Учебная студия ВГИКа) и «Белый колокольчик» (режиссер И. Краулитис, Рига). Как уже упоминалось, за последний фильм мы и получили нашу премию.

Следует отметить низкое техническое качество копий наших фильмов, которое если и не повлияло решительно на результаты конкурса, то и не способствовало созданию у зрителей правильного представления об уровне техники советского кино.

Фильм «Впереди море» в первой своей половине вызвал очень хорошее отношение зрителей и местами аплодисменты. Но потом, когда после сильных эпизодов в пустыне пошли «отчетные» кадры города и инсценированная сцена у карты, когда после фактического конца картины с выходом к морю она вдруг началась снова показом разведки уже на воде, интерес зрителей кончился, ибо кончилась романтика, кончился увлекательный рассказ — тема была исчерпана. Мы потеряли шанс на премию, но, если разобраться, потери были значительно большими, ибо наивно думать, что наши зрители не ощущают этой затяжки так же точно, как зрители в Оберхаузене.

Фильм «Человек и небо» произвел сильное впечатление самим фактом свободного падения парашютистки и хорошими воздушными съемками. Но эклектическое смешение первоклассного документального материала с наивным игровизмом начала и финала фильма лишили его шансов на премию.

А разве мало иронических улыбок вызывает придуманный авторами пробег героини в начале фильма и ее крик: «Я люблю тебя, небо!»— у нашего зрителя? Как часто еще мы стремимся разукрасить великолепные факты пресловутыми «приемами» или наивными инсценировками, ставя замечательных людей в неестественные для них положения! Что это: неверие документалиста в силу документа или профессиональная беспомощность — может спросить посторонний, непредубежденный человек.

Фильм «Мальчик и голубь» понравился, но конкуренция в игровых короткометражных фильмах была весьма сильной. Жюри отдало предпочтение «Белому колокольчику». «Если бы из них «выжать воду», они могли бы претендовать на более высокую оценку и премию»,— сказал мне один из устроителей фестиваля и пояснил, что он имеет в виду: начало фильма сильно и не нужно затянуто, и он имеет два конца. Мысленно пришлось с ним согласиться.

Трудно назвать наш результат случайным или неправомерным. Но чтобы лучше понять его причины, может быть, следует немного оглянуться назад? Проглотив оберхаузенскую пилюлю, поневоле настраиваешься на аналитический лад...

Исторически сложилось так, что советские кинодокументалисты стали родоначальниками принципов боевой кинопублицистики. Дей-

ственность этих принципов проверена временем и коллективным опытом, который лег в основу традиций нового искусства. Имена его зачинателей стали хрестоматийными. Вместе с ними большой отряд документалистов создавал летопись великого времени. Были сделаны творческие открытия принципиального значения, созданы эпические произведения огромного публицистического накала, вошедшие в золотой фонд мирового кино. Основными признаками эстетики фильмов боевых времен первых пятилеток стали новаторство и страстная партийность. В этом смысле принципы киноправды оказались емкими и универсальными. Это мы знаем и хорошо помним.

Мы также знаем, как трудно переоценить вред, нанесенный документальному кино во времена культа личности. Из всех искусств именно оно, быть может, понесло максимальный урон. Правда, Великая Отечественная война неизбежно расковала творческий дух документалистов, и на экране появились яркие, сильные фильмы. Однако вторая половина 40-х и начало 50-х годов снова были отмечены в документальном кино известным спадом. Фильмы тех времен, лишенные драматургии и образности, бессмысленно многотемные, где перечислительность подменяла глубокое рассмотрение проблемы; фильмы штампованного, трескучего ураоптимизма, лишенные человечности, лишенные художнической индивидуальности, полные безудержного, рассудку вопреки, наперекор стихиям, самовосхваления — как далеки они были от увлеченного, поэтического воспевания нашей действительности в творчестве Вертова, Кауфмана, Шуб, Турина, Слуцкого, Ерофеева, Якова Посельского, Кармена и многочисленных их соратников! Это мы тоже хорошо знаем, и достаточно часто друг другу об этом говорим.

Конечно, много уже сделано после XX съезда и в нашем документальном деле. Неодолимо идет процесс освобождения от груза штампов и «апробированных» приемов.

Но если по дороге со студии домой чаще заглядывать в те немногочисленные крохотные кинотеатрики, куда по какой-то ошибке загнан прокат всей документальной и вообще короткометражной кинематографии, много поучительного можно еще увидеть и услышать. По сложившимся привычкам, не доверяя убедительности кинодокумента и интеллекту зрителя, еще слишком часто документалисты пафос жизненного факта стремятся «усилить» звонким словом, голосом с металлическими уверенными нотами и грохочущей музыкой. Как и всякие излишества, неумеренное пользование средствами выразительности создает у зрителя физиологические перегрузки, вступает «биологическая защита», и человек перестает воспринимать то, что с такой энергией ему стараются доказать авторы.

Одним из замечательных свойств кино является активное соучастие зрителя в творческом процессе, возможность самостоятельного мышления и обобщения. Стремлением все разъяснить, все разжевать, которое является рецидивом недоверия к человеку, идущим все от тех же времен, мы обкрадываем зрителя, лишая его возможности этого соучастия, и неожиданно обкрадываем самих себя: автоматически резко снижается действенность фильма, доходчивость наших замыслов, действенность пропаганды.

Элементарный учет свойств человеческой психологии мог бы во многих случаях оградить документалистов от подобных просчетов. И не пришлось бы нам слышать высказываний, которые звучали на «вольном форуме» Лейпцигского фестиваля 1963 года, о том, что реакционные кинодокументалисты Запада иной раз пропагандируют ложь так, что с экрана она выглядит правдой, а кинодокументалисты социалистических стран благородную правду пропагандируют подчас настолько неумело, что она кажется недостоверной...

Итак, все зная и все помня, мы часто еще и сегодня сами, по доброй воле следуем привычным схемам, хотя уже давно этого от нас никто не требует, даже наоборот. Губительная инерция стандартизованных форм мышления преследует на каждом шагу. Только мои друзья сценаристы Римма и Георгий Кублицкие да я сам знаем, какой внутренней борьбы с самими собой, каких усилий стоило нам развернуть фильм «Мы на Волге живем» на другой галс — с отчетной перечислительности к правде жизни и человеку... И только одни мы знаем и молчим о том, сколько осталось у нас внутренней неудовлетворенности недостаточностью сделанного.

Фильм «Обвинению подлежит» Л. Махнача и В. Лисаковича обладает, как и все фильмы, самыми разными достоинствами, которые можно и ценить. Мне хотелось бы на его примере лишь упомянуть еще об одном ка-

честве, полученном в «наследство»: о пресловутой пропорции «отрицательного» и «положительного» независимо от драматургии фильма, от его общественных задач.

В «Обвинению подлежит» собраны документальные материалы о преступниках, наживающихся нечестными путями. В нем показана благородная, отнюдь не всегда приятная работа людей, призванных охранять законность, общественный порядок и народное добро. Фильм смотрится с интересом, тем более что публицистическое острие его направлено также и против равнодушия окружающих, которое способствует преступлению. Это равнодушие, по мысли авторов, тоже «обвинению подлежит». Очень точный прицел и важная общественная задача. И никогда, видно, зрителю не понять, с точки зрения драматургии и простой логики, зачем понадобился авторам эпизод, где милиция помогает встрече отца и сына, много лет назад потерявших друг друга. Так и остаешься в недоумении: что же в этой сцене «обвинению подлежит»? Благородные качества и поступки многих работников милиции — ведь это же тема другого фильма! Сюда она вклинилась якобы из необходимости обязательно «уравновесить» отрицательное — как будто вся наша жизнь, весь жизненный опыт зрителей не «уравновешивают», не мешают сложиться в их мозгу неправильной картине. В результате появления неоправданных эпизодов стройность повествования нарушилась и картина «Обвинению подлежит» потеряла в целеустремленности.

Как о далеком и тяжелом прошлом, принято сегодня говорить о пресловутых «отчетных» фильмах о республиках, подобно близнецам похожих друг на друга и лишенных каких-либо художественных качеств. Тем не менее недавно закончена производством картина «Беларусь, республика моя» — очередной «близнец», появившийся вдруг через десять лет...

Приведенные примеры — лишь некоторые свидетельства тому, что еще не все благополучно в нашем документальном цехе, что еще в большом долгу мы перед зрителем, что не случайны наши оберхаузенские и другие переживания. Что надо энергичнее двигаться вперед, а не топтаться во вчерашнем дне.

●

Отъезд с фестиваля домой совпал с последним днем Праздника дураков, которым заканчивался сезон традиционных весенних карнавалов. Уже несколько дней немецкие города были в плену у ряженых, веселые шествия текли по улицам, танцы выплескивались на площади, дезорганизуя уличное движение...

Поздно вечером, когда мы стояли в ожидании поезда на перроне кельнского вокзала, последние вспышки веселья шли на убыль. Все еще много ряженых ходило вокруг — в средневековых и ковбойских костюмах, в тюрбанах, фесках, с разрисованными лицами, в масках. Но реже слышны были песни, чувствовалась общая усталость. Группа долговязых парней и девиц остановилась невдалеке, вяло перебрасываясь отрывочными словами.

Даже издали было видно, что праздники их порядком измотали, хотя у каждого был прицеплен большой картонный приставной нос. И мы устали от фестивальной калейдоскопической суеты. Быть может, поэтому показалось вдруг, что у нас тоже длинные носы. Мы переглянулись с Хитруком и не слишком весело засмеялись: ему пришла та же мысль.

●

А потом уже дома, в Москве, была написана эта статья. Законы стремительного космического века не действуют, как известно, в редакциях. Пока статья мирно переходила со стола на стол и из комнаты в комнату, в Кракове состоялся еще один международный фестиваль короткометражного фильма, на котором мы выступили более успешно, получили приз — «Золотого вавельского дракона» (Вавель — средневековый замок в Кракове).

Мне пришлось быть членом жюри фестиваля. Потому резонной показалась просьба редакции поделиться и краковскими впечатлениями. Тем более что эти впечатления подтвердили многие выводы из опыта Оберхаузена.

I Краковскому международному фестивалю предшествовал IV Всепольский фестиваль короткометражных фильмов, проведенный за несколько дней до международного в том же Кракове. Этот фестиваль был как бы отборочным, премированные на нем фильмы составили конкурсную польскую программу для международного фестиваля. Думается, отбор фильмов в широком открытом соревновании более правилен, нежели передача этой важной функции ведомственной комиссии.

Особенностью I Краковского международного фестиваля было, пожалуй, то, что он стал как бы фестивалем фестивальных фильмов: почти все интересное, что было на нем показано, уже успело за последний год побывать в других фестивальных городах, успело завоевать награды. Краков как бы еще раз подтвердил высокие достоинства этих фильмов. С одной стороны, такой подбор обеспечивал высокий общий уровень фильмов фестиваля, но повторяемость не могла не снизить интерес к программе у тех многочисленных участников, которые были знакомы с фильмами ранее.

Восемнадцать стран-участниц и 57 конкурсных фильмов — совсем неплохо для начала. Результаты краковского соревнования уже публиковались в прессе, остается только напомнить: Гран-при — это «Возвращение корабля», репортаж о прибытии из Америки большой группы поляков, долго проживших за океаном (весь фильм снят двумя операторами в течение четырех часов). Простота и достоверность в сочетании с волнующими сценами, поданными без кинематографических «ухищрений», демонстрируют настоящую силу документального кино, веру в которую потеряли многие наши коллеги, авторы пафосных, трескучих текстов, поклонники пресловутых «приемов». Но одновременно «Возвращение корабля» напоминает другую простую истину, которую слишком часто игнорируют: для документального кино важно и то, что является материалом съемки. Справедливо предав анафеме «сенсации» в духе буржуазной прессы, не забываем ли мы подчас о том, что эмоциональность фильма зависит не только от намерений или умения авторов, но и от характера события или объекта съемки?

Специальную премию жюри присудило английскому фильму режиссера Джона Криша «Его зовут, вероятно, Джон». Эта работа представляет собой тонкую психологическую и социальную зарисовку — портрет старого человека, глубоко одинокого в холодном, безразличном к нему обществе. Мастерски и душевно сделанный, фильм оставляет тем не менее обостренное ощущение трагизма и какой-то фатальной неизбежности такой старости.

В категории документальных фильмов «Золотой дракон» был присужден югославскому фильму «Люди на колесах» Рудольфа Сремеца. В нем с суровой правдивостью показана одна из серьезных социальных проблем сегодняшней Югославии — огромные потери человеческого времени по пути на работу и с работы домой. Фильм снят в репортажной манере, со значительным вкраплением репортажных синхронных съемок. Правдивость неорганизованных съемок и живых, целеустремленных наблюдений создает атмосферу достоверности, подчеркивает серьезность проблемы.

«Золотого вавельского дракона» получил и чехословацкий научно-популярный фильм «Вода и труд»Мартина Сливки. В нем впечатляюще, эстетически изысканно, хотя и предельно реалистически показано, как с помощью мастерски выполненных деревянных механизмов наши предки заставили воду рек служить человеку. Этот фильм является как бы маленьким гимном изобретательности и умелым рукам мастеров из народа.

В категории мультипликационных фильмов «Золотого вавельского дракона» жюри поделило между польским сатирическим фильмом «Кресло» Д. Щехуры и японским широкоэкранным «Любовь» Йодзи Кури, в котором чувство любви режиссер стремится передать голосовыми оттенками слова «ай» (по-японски — «люблю»), а гротесковый рисунок и ситуации шаржированно иллюстрируют различные аспекты «вечного чувства».

Лучшим фильмом с присуждением ему «Золотого дракона» по категории «других форм» был признан советский игровой фильм «Тетка с фиалками» молодого режиссера Павла Любимова (его дипломная работа). Конкурентами в этой категории были несколько игровых, в духе пресловутой «новой волны» французских фильмов—бельгийский, экспериментальный американский. В решении жюри записано, что «Золотой дракон» присуждается советскому фильму «...за показ глубоко человеческих отношений с помощью современной кинематографической формы...».

Сложилось так, что благодаря организационным неточностям мы не выставили на конкурс фильмов мультипликационных и научно-популярных. Во внеконкурсной информационной программе были показаны фильмы «Ленин» («Последние страницы»), «Красная площадь» и «Звездные гости Польши», которые очень хорошо приняли зрители. Но в конкурсной советской программе кроме фильма «Тетка с фиалками» были только два документальных: «О чем ты думаешь, солдат?»

режиссера-оператора И. Бессарабова (ЦСДФ) и «Вечерний берег» В. Зака (Дальневосточная студия кинохроники). В Кракове они не выдержали конкуренции с документальными фильмами других стран.

Почему же так произошло? Ведь мы помним, как высоко был оценен у нас фильм «О чем ты думаешь, солдат?». Мы хорошо помним, какой бурный успех сопутствовал премьере «Вечернего берега» на пленуме документалистов — ведь это действительно поэтичный, человечный и кинематографичный в нашем понимании фильм.

Дело, однако, в том, что если отбросить претензии к пафосному и многословному стихотворному сопровождению и некоторым композиционным неточностям «Солдата», оба наших документальных фильма документальны лишь наполовину. Они документальны в изображении и совершенно произвольны и условны в звуке. Они являются, по существу, фильмами немыми, озвученными, по сложившейся традиции, музыкой и дикторским текстом.

Но сегодня, особенно на широкой международной аудитории, это выглядит анахронизмом.

«Возвращение корабля» — целиком синхронный репортаж.

«Люди на колесах» — репортаж либо синхронный, либо озвученный под синхронность с широким применением естественных шумов.

Чехословацкие документальные фильмы либо полностью синхронны (фильм-анкета «Почему»), либо озвучены «под синхронность». То же самое венгерские фильмы. И польские. И кубинский фильм. И американский. И канадский. И многие другие — почти все.

Даже антифашистский фильм Западной Германии «Афиши, плакаты, лозунги» Харо Зенфта, в котором использованы, казалось бы, статические съемки политических плакатов и некоторое количество исторической немой хроники, благодаря умному и умелому озвучанию, воссоздающему звуковые картины событий времен прихода Гитлера к власти, приобрел вдруг выпуклую реальность. В этом фильме нет ни одного музыкального куска, не оправданного изображением или ситуацией, нет оркестрового павильонного озвучания «вообще».

Конечно, были на Краковском фестивале документальные фильмы, сделанные в «классическом» старом стиле, где всю авторскую опору составляет дикторский текст, а музыка берет на себя упрощенную функцию подмены естественных звучаний или иллюстративного «усиления» эмоциональности. Но признания такие фильмы на фестивале не получили. И не могли получить.

Мне пришлось беседовать с одним из крупнейших сегодня документалистов США Ричардом Ликоком. О фильме «Вечерний берег», который ему и многим в общем понравился, он сказал примерно следующее: «...Мы живем в 1964 году. Я понимаю, что у молодых людей, снимавших фильм, не было с собой звуковой аппаратуры, но меня, зрителя и кинематографиста, это мало интересует. Сегодня они должны были ее иметь. В крайнем случае потом, на студии, они были обязаны хотя бы имитировать звук — пуризм здесь неуместен. Но сегодня я не желаю слушать в документальном фильме электронную музыку, если только сам фильм не о ней. И вообще, я не могу слышать в документальном фильме музыку как сопровождение, если в кадре хотя бы на момент не появляется оркестр. Молодые люди сняли на острове Врангеля фильм изобразительно очень хорошо: поэтично, романтика настоящая есть, правда есть. Но ведь точно так же снимал Флаэрти свой «Нанук», а это было, чтобы не соврать, в 1922 году...» — и так далее, все в том же духе.

И нельзя сказать, что неубедительно.

Сам Ликок привез в Краков свой фильм «Счастья Вам, миссис Фишер!». Весь фильм — прямое воплощение его высказываний о природе современного документального кино и, в частности, о месте в нем синхронного репортажа. Ричард Ликок был также в жюри Краковского фестиваля, поэтому его фильм показывался вне конкурса. Я не нарушу никаких этических норм, обязательных для члена жюри, если выскажу предположение, что протокол нашего решения, возможно, выглядел бы иначе, будь фильм «Счастья Вам, миссис Фишер!» показан в конкурсной программе.

В фильме рассказывается о том, как миссис Фишер, мать пятерых детей, родила сразу еще пятерых, поставив всю семью на грань материального несчастья. И о том, как весь провинциальный городишко, в котором жили Фишеры, пришел им на помощь. И Ликок не взирает беспристрастно на происходящее:

у него есть своя твердая и очень патриотическая точка зрения на все, что проходит перед камерой,— в отличие от поклонников бесхребетного «потока жизни». Где-то его фильм близок нашему любительскому фильму о мальчике, получившем тяжелые ожоги, и о том, как разные люди пришли ему на помощь.

Но фильм Ликока весь снят синхронно. Конечно, многое в работе Ликока вызывает возражения — и главным образом нарочитое игнорирование техники для усиления ощущения «случайности» и «достоверности». Своеобразная работа «под любителя» да еще не слишком квалифицированного, дерганье камеры и трансфокатора, частая бесфокусность— весь арсенал своеобразного, как теперь модно говорить, «антикино», применяемый Ликоком, начинает уже раздражать и работать против него самого. Но ведь, как говорилось, дело не в заблуждениях, а в возможностях.

В интересах своих, в интересах повышения эффективности пропаганды средствами документального кино благородных идей и практики коммунистического строительства, в интересах наших зрителей нужно чаще и смелее пользоваться возможностями современной техники, современных средств выразительности, современного киноязыка. Принято говорить, что зритель наш «вырос», и это правда. Больше того, он продолжает расти и будет это делать непрерывно, обязательно будет. А как быть нам, документалистам? Не рискуем ли мы слишком многим, часто упорно избегая «расти» самим? Документальное кино — это искусство передовых идей. В идеологической жизни народа и борьбе оно призвано занимать авангардную роль. Но плох будет тот авангард, который движется впереди только потому, что его подталкивают в спину. Чтобы не превратиться в такой «авангард», мы должны смелее и активнее обращаться к средствам современного общения со зрителем.

И в этой связи очень важно продолжение серьезного разговора о наших сегодняшних задачах. VIII пленум Союза работников кинематографии СССР по документальному кино был в этом плане отправной точкой. Следует продолжить всесоюзный разговор на студиях, в секциях СРК, на страницах кинематографической и общей печати. И в этом отношении, мне кажется, хорошее начало положено статьей С. Юткевича «Размышления о киноправде и кинолжи», опубликованной в «Искусстве кино» (№ 1 за 1964 год).

Помнится, первым результатом появления статьи была внезапная схватка между ее автором и группой документалистов, вынесенная на страницы «Известий».

Можно легко понять горячность авторов реплики в «Известиях». Сергей Иосифович действительно несправедливо «вмонтировал» в статью хлесткие строки о «монтаже по телефону». Приняв шутку одного из режиссеров за чистую монету и приведя анекдот в качестве аргумента, он, естественно, «вызвал огонь на себя». Но упреки в том, что С. Юткевич не видит или игнорирует достижения советских документалистов за период от классики до наших дней, представляются необоснованными: автор статьи вправе по своему усмотрению выбрать и ограничить ее материал и круг проблем (что неплохо было бы чаще делать и в документальных фильмах).

Но авторы газетной реплики — ведущие наши документалисты Р. Кармен, Р. Григорьев, А. Медведкин — сами люди пишущие, думающие. Так почему не они, не мы подняли разговор на страницах кинематографического журнала о нашем кровном деле? Это серьезный упрек: кому же говорить о наших заботах, как не нам в первую очередь?

Своей статьей С. Юткевич взялся начать разговор о необходимости разговора. Теперь наше дело его расширить и продолжить. Давно назрела необходимость попытаться обобщить накопленный опыт. Известно, что чистый эмпиризм — далеко не лучший способ ускорения прогресса в чем бы то ни было. В том числе и в документальном кино.

Этому постоянно учит нас жизнь разными способами, в том числе и уроками двух фестивалей 1964 года.

С. АЛЕКСЕЕВ,
М. ВЫСОЦКИЙ

Многокамерная съемка

Мы хотим познакомить читателей с основными преимуществами многокамерной съемки телевизионного фильма — с особенностями режиссерской разработки сценария, работы с актером, подготовительного периода, а также с требованиями, которые предъявляются к декоративно-техническому комплексу, операторскому освещению и звукозаписи.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

До сих пор процесс подготовки и съемки фильмов для телевидения мало чем отличался от производства обычных игровых фильмов. Во многом это объясняется тем, что еще далеко не в полной мере прояснилась специфика телевидения, особенностей выразительных средств телеэкрана.

В поисках творческих решений, которые позволили бы точнее определить жанровую специфику телевидения, одновременно облегчив и значительно ускорив производственный процесс, телевизионное объединение киностудии «Мосфильм» решило в экспериментальном порядке применить метод многокамерной съемки при работе над телевизионным фильмом «Теперь пусть уходит» (12 частей, 3180 полезных метров).

Этот метод, подсказанный опытом ведения телевизионных передач, интересен не только своими производственными и экономическими показателями, он способствует решению одной из основных творческих проблем киноискусства — создания актером образа в его последовательном развитии.

Обычно производство художественных фильмов, как известно, предусматривает съемку отдельных кадров и коротких планов. Это останавливает течение действия, нарушает естественное развитие образа, заставляет актера искусственно дробить эпизод на мелкие куски. Внутреннее движение создаваемого характера прерывается. Кроме того, каждый кадр наряду с установкой новой точки съемки, света, композиции, на что, кстати, и расходуется большая часть съемочного времени, требует от исполнителя точной реставрации искусственно прерванного в конце предыдущего кадра состояния. Отсюда — стремление актера к съемке длинными планами, включающими в себя законченный по действию эпизод.

Многокамерный метод, в отличие от обычного, позволяет осуществлять съемку весьма продолжительных эпизодов и подолгу не останавливать естественное течение действия, снимать объекты с самых разнообразных точек (в том числе и близких к обратным) в любых направлениях и ракурсах, как бы передавая эстафету от камеры к камере, от одного микрофона к другому. При этом экономится дорогостоящее съемочное время, расходуемое на многократную перестановку точек съемки.

Наиболее широко многокамерный метод следует использовать в первую очередь при производстве фильмов камерно-психологического плана, для съемки которых достаточно отвести павильонную площадь, застроенную комплексом декораций.

Вот почему в качестве первого эксперимента был взят сценарий по пьесе Джона Б. Пристли «Теперь пусть уходит».

РАЗРАБОТКА РЕЖИССЕРСКОЙ ПАРТИТУРЫ И ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЕКТА

Если режиссерский сценарий обычного фильма разбит на отдельные кадры, то многокамерный метод обязательно предусматривает разработку партитуры непрерывной съемки, охватывающей весь эпизод, состоящий из ряда кадров, органически связанных между собой.

Партитура эта значительно более сложная, чем обычный режиссерский сценарий. Она требует от всех участников съемочной группы предварительного точного монтажного ви́дения мизансцены, а следовательно, и производственно-технических

приемов осуществления каждого эпизода — как в его связи с предыдущим и последующим, так и внутри эпизода при переходе с кадра на кадр, то есть с одной камеры на другую путем последовательной, эстафетной, но обязательно не прерываемой режиссерскими «стопами» съемки.

Понятно, что такая последовательность съемок требует единства взглядов в понимании общего замысла и в отборе всех производственных, художественно-творческих, организационных и технических средств еще в подготовительном периоде.

Вот почему в работе над режиссерским сценарием и постановочным проектом при многокамерном методе принимают участие кроме режиссера, оператора (в данном случае — всех трех операторов, осуществляющих съемку), художника и директора картины еще и режиссер по монтажу, второй режиссер, фиксирующий партитуру поэпизодных съемок, включающий камеры с пульта управления, звукооператор и бригадир осветителей, составляющий схему расстановки и подвески световых приборов по объектам и последовательного бесшумного включения их со специального электропульта и системы темнителей.

В этот период работники группы устраняют возможные разногласия и вырабатывают «единый план действий».

Многокамерный метод требует особой детализации и тщательности в разработке сцен одновременных съемок с обратных точек, перехода в процессе съемок с плана одной крупности на другую, что должно повлечь за собой синхронное изменение силы и характера звука, освещенности объекта, читаемого в кадре фона и т. д.

Знание постановочного проекта и режиссерской партитуры позволяет каждому из участников группы заблаговременно подготовиться к будущим съемкам, отобрать и освоить всю необходимую аппаратуру, сократить до минимума время, которое обычно весьма расточительно растрачивается на экспромтные технические поиски и решения во время съемок.

Такой выверенный режиссерский сценарий ни в какой мере не исключает, а наоборот, предполагает обогащение на съемочной площадке ранее найденного.

Режиссерская партитура художественного телевизионного фильма, который снимается методом многокамерной съемки, строится несколько шире обычного (см. приложение, выдержки из партитуры — эпизоды 8 и 44).

Если первая графа обычного режиссерского сценария определяет порядковый номер кадра, то в данном случае первым идет порядковый номер эпизода и его общий метраж (эпизод, как правило,— единица непрерываемой съемки).

Во второй графе дан номер кадра и его метраж (кадр — отрезок действия, снимаемый одной из камер и являющийся звеном эпизода; в ряде случаев кадр по содержанию и размерам совпадает с границами эпизода).

В третьей графе — описание объекта съемки.

В четвертой — текст персонажей фильма, закадровый текст.

В пятой — номер снимающей камеры и вертикальная цветная (для каждой камеры в своем цвете) линия, обозначающая камеру от момента включения до ее выключения. При параллельной съемке двумя и более камерами, а также при съемках взахлест в партитуре наносятся все соответствующие действующим в данное время камерам цветные линии.

В шестой — характеристика крупности каждого плана (с возможным указанием оптики).

В седьмой — мизанкадр. Положение камеры относительно объекта съемки. Физическое перемещение камеры (панорамы, наезды, отъезды и т. д.). Работа с трансфокаторами. Расположение персонажей фильма соответственно декоративно-архитектурному фону в кадре.

В восьмой — актерская мизансцена. Описание перемещения актеров в пространстве.

В девятой — шумы.

В десятой — музыка.

В одиннадцатой — время действия; характер освещения.

В двенадцатой — примечания.

Разумеется, режиссерская партитура, так же как и при обычном методе, иллюстрируется графическими композициями объекта для каждого отдельного кадра фильма.

Чтобы восприятие было более наглядным, а реализация режиссерской партитуры — оперативной, печатаются синьки — планы каждого съемочного объекта с указанием на них временно отнимаемых и передвигаемых фоновых декоративных и конструктивных частей.

Съемочная характеристика каждого эпизода наносится на отдельный лист — план, на котором графически отображается расположение камер с лучевым указанием границ снимаемого кадра. Луч камеры вычерчивается в цвете условного обозначения ее номера по режиссерской партитуре.

Таким образом, все эпизоды фильма имеют подробное описание в режиссерской партитуре и графических схемах перемещения камер.

Весьма сложны съемки с обратных точек. Почти круговой охват объектов съемок требует такой расстановки камер, при которой лучевые пересечения видимой части объекта не должны создавать взаимных помех работающим камерам.

Эпизод и метраж эпизода	Кадр и метраж кадра	Объект	Текст	Камера	План	Мизанкадр	Описание мизансцен	Шумы	Музыка	Время действия. Характер освещения	Примечание
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
8/42	14/15	Бар	Миссис Бистон. Ему лучше, доктор? Доктор Эдж. Нет, не лучше, миссис Бистон. Он, конечно, очень стар и изможден, но дело не только в этом. Я оставляю его здесь на ночь — другого выхода нет, а утром я зайду…	1	От средн. до кр.	Камера с ними на проходе панорамирует до третьего стола	Доктор Эдж впереди, миссис Бистон за ним			Вечер	
	15/15		з/к …и пришлю сиделку.								
			Бистон. Вот еще — у меня тут, знаете, не частная лечебница.	2	Кр.	Камера у пятого стола	Бистон за стойкой перетирает посуду				
			з/к Доктор Эдж. А теперь будет лечебница.								
			Бистон. Нет, не будет. Если ему так плохо, отправьте его в лечебницу.								
	16/1		Миссис Бистон. Джордж!	1	Кр.	Повторение 14-го кадра	Миссис Бистон за спиной доктора Эджа				
	17/3		Бистон. Не вмешивайся, Хильда! Говорю вам, если ему так плохо, он должен быть не здесь, а в больнице.	2	Кр.	Повторение 15-го кадра	Бистон за стойкой				
	18/8		Доктор Эдж. Ближайшая больница находится в Берпуле, но даже если б это было и не так далеко, больного нельзя перевозить. И кстати, вы напрасно кипятитесь, хозяин. Если для вас главное — продажа напитков, то скоро вы их будете продавать ведрами.	1	Кр.	Повторение 16-го кадра	Доктор Эдж и миссис Бистон				
44/64	126/14	Комната Кендла	Гермион. Я стащила поднос, как только эта чертова сиделка отвернулась. Это приготовлено для тебя. Как ты себя чувствуешь, отец?	1	Ср.	Камера справа от изголовья кровати	Гермион подходит к кровати и садится слева от отца			Вечер. Горит лампа на ночной тумбочке	
	126/15		…Из разговоров Эдмунда с этим ханжой сэром Джеффри я ничего не могу понять. По их словам, ты не совсем нормальный или что-то в этом роде, но ведь это все выдумки, да?	2	Кр.	Камера от кровати со стороны отца	Гермион сидит слева у постели Кендла				
	127/7		Кендл. Вот уже тридцать пять лет, как мы с Эдмундом считаем друг друга не совсем нормальными. Он принадлежит к другой разновидности человеческого рода. И вот теперь эта другая разновидность побеждает.	3	Кр.	Камера у ног со стороны камина	Кендл				

Использование оптики различной крупности позволяет отсекать снимающую с обратной точки камеру, а также обеспечивать ранее разработанное монтажное сцепление соседних кадров.

При съемках «восьмеркой» ведущих диалог партнеров (поочередно одного через спину другого) следует иметь в виду необходимость расположения камер по одну сторону от воображаемой прямой, проходящей через снимаемых актеров.

Непрерывная съемка позволяет осуществлять ступенчатый переход с плана одной крупности на другую — в последовательном нарастании, путем смены оптики в интервалах поочередного выключения каждой из камер.

Все эти творческие решения и технические приемы осуществляются при условии тщательно продуманных планов и репетиционной проверки их в подготовительном периоде.

На рис. 1 и 2 даны схемы расстановки и перемещения съемочных камер для эпизодов 8 и 44 из режиссерской партитуры.

На малом экране телевизора действуют свои законы воспроизведения и восприятия изображения. Плоскость малого экрана телевизора требует лаконичной графической характеристики.

Довольно распространенным недостатком при изобразительном решении на телевидении является механическое использование опыта театра и кино. Режиссеры телевидения часто загромождают студийные павильоны объемными многоплоскостными декорациями, которые плохо «читаются» на экране телевизора. К тому же эти громоздкие декорации мешают операторам правильно строить кадр и не дают камерам легко и свободно маневрировать.

Чрезмерное загромождение кадра создает графическую пестроту. Сливаются воедино второй план с первым — тем самым затрудняется восприятие изображения.

Это не значит, что при создании телефильма следует отказываться от выразительной детали. Характеризующая атмосферу действия, эпоху, стиль лаконичная деталь способна вызвать цепь художественных представлений и ассоциаций.

Изобразительный лаконизм художника и скупость его выразительных средств никоим образом не следует относить к ущербности зрительного ряда телевизионного фильма, это телевизионная специфика.

Режиссер и художник иногда не учитывают, а подчас и просто игнорируют соотношение размеров кадрового стандарта по горизонтали и вертикали экрана. В этих случаях высотная часть декорации, как правило, не попадает в кадр, в то же время лишает оператора возможности установить художественный свет, использовать наряду с подвижными и верхненаправленные (в частности, контровые) приборы. Это особенно важно при многокамерной съемке, когда лобовой и контровой свет устанавливается одновременно на все объекты.

Метод многокамерной синхронной съемки с использованием планов от общего до самого крупного требует устранить технические помехи, рождающие шумы при очередном включении и выключении камер, при смене оптики, при передвижении камер. Перед ОДТС была поставлена задача — покрыть площади павильона специальными звукопоглощающими (опилочными) щитами. Это позволило отказаться от рельсов, которые при довольно ограниченном их использовании требуют значительной затраты съемочного времени для укладки.

Тележки на резиновых шинах с поворотным управлением дали возможность передвигать камеры в любом направлении и перемещать их из комнаты в комнату. Заранее разработанная партитура съемок продиктовала ширину проемов для беспрепятственного движения съемочных камер.

В комнате гостиницы, где находился прикованный к кровати больной художник Кендл, один из эпизодов был снят панорамой полного кругового объезда камеры на подвижной площадке (фурке). Для этого после технической репетиции во время съемки по ходу движения камеры стены комнаты и мебель временно убирались, а по проезде камеры восстанавливались.

В отдельных эпизодах камеры расставлялись в разных комнатах декоративного комплекса для эстафетного перехвата движения актеров.

При быстром изменении съемочных точек операторы пользовались подвижным штативом для одной из камер, трансфокатором — для другой и панорамирующей стрелой — для третьей.

При большой подвижности съемочных камер как по горизонталям, так и по вертикалям группа стремилась к минимальному применению наземной световой аппаратуры. Для подсвета лиц на крупных планах использовались малогабаритные приборы. Все же основные источники света были подняты на специально сконструированные подвесные рамы и леса.

Крупные и средние планы, когда основой кадра является актер, обычно снимались короткофокусной оптикой, «размывающей» второй план. Внимание зрителя тем самым сосредоточивалось на лице актера.

Законы телевидения при передаче характеристики световых градаций заставляют отказываться от соседства контрастных плотностей черно-белого изображения. Черное не наносит ущерба изображению, если между ним и белым находятся различные тона серого. При соседстве же черного с белым или белого с черным цветов один из них тянет к правому краю

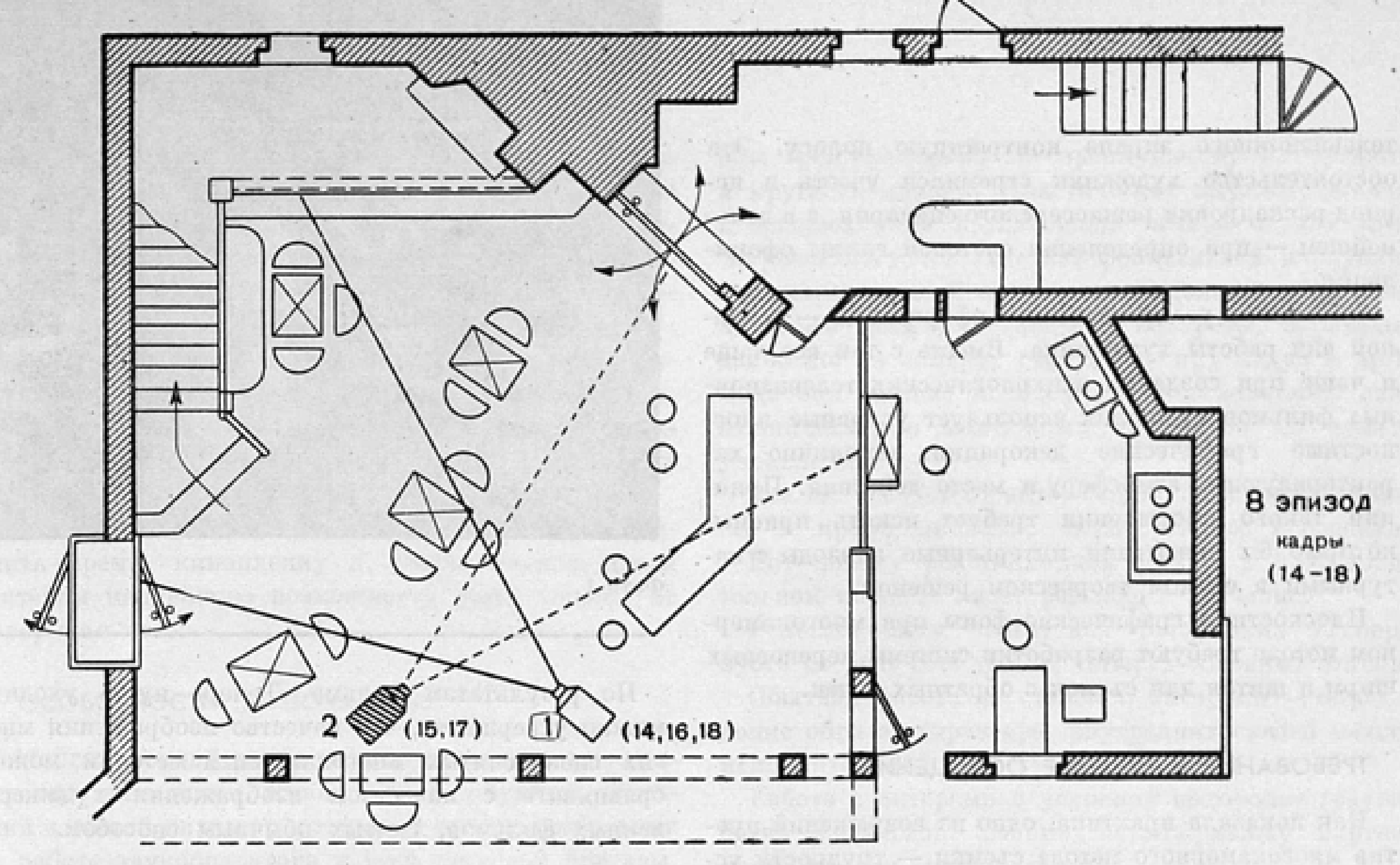


Рис. 1. Схема работы камер в 8-м эпизоде:

1 — камера панорамирует миссис Бистон, идущую от стойки бара к спускающемуся с лестницы доктору Эджу, и провожает их (кадры 14, 16 и 18); *2* — камера снимает стоящего за стойкой Бистона, сменяя во время работы камеры *1* объективы для показа героя на планах разной крупности (кадры 15 и 17)

(126 а, 128)
(126)
2
1
на фурках
потолок
3
(127)
(128 а)
кровать
44 эпизод
кадры:
(126–128)
умывальник

Рис. 2. Схема работы камеры в 44-м эпизоде:

1 — камера (стоящая у изголовья кровати), панорамируя по движению вошедшей в комнату Гермион, останавливается, включив в кадр лежащего в кровати отца (кадр 126); *2* — камера, стоящая рядом с 1-й, снимает Гермион крупным планом (126 а). Она же с помощью трансфокатора вводит в кадр Кендла (средний план — кадр 128); *3* — камера, стоящая у ножной спинки кровати, снимает Кендла крупным планом (кадры 127, 128 а)

телевизионного экрана контрастную полосу. Это обстоятельство художник стремился учесть в период раскадровки режиссерского сценария, а в дальнейшем — при определении световой гаммы оформления.

Объемное реалистическое оформление — основной вид работы художника. Вместе с тем все чаще и чаще при создании психологических телевизионных фильмов художник использует условные плоскостные графические декорации, лаконично характеризующие атмосферу и место действия. Принцип такого оформления требует искать приемы, которые бы связывали интерьерные эпизоды с натурными в едином творческом решении.

Плоскостные графические фоны при многокамерном методе требуют разработки системы переносных ширм и щитов для съемок с обратных точек.

ТРЕБОВАНИЯ К ТЕХНИКЕ ОСВЕЩЕНИЯ

Как показала практика, одно из возражений против многокамерного метода съемки — трудности установки освещения. Возражение это необоснованно.

При обычной съемке, как известно, для каждого кадра проводится тщательная подготовка света, связанная с многократной установкой и перестановкой осветительных приборов. На это в подавляющем большинстве случаев и уходит основная масса съемочного времени.

При многокамерном методе съемки необходимо обеспечить общее рассеянное, равномерное, с минимальными тенями освещение в декорации или в целом комплексе декораций, в основном сверху, с тем чтобы можно было свободно перемещать несколько камер по павильону.

Это достигается с помощью специальных подвесных конструкций, на которые монтируются осветительные приборы с лампами накаливания, а также точным размещением отдельных осветительных приборов. Приборы устанавливаются либо непосредственно на съемочные камеры, тележки, а иногда и на полу вне поля зрения объективов камер. Затем в процессе репетиций и съемки освещение корректируется по мере необходимости, для чего используется специальный пульт, предназначенный для дистанционного управления светом.

Одна из подвесных конструкций, на которой смонтированы осветительные приборы КПЛ-15, видна на фото 1. Она подвешена над лежащим в постели актером. В правом нижнем углу расположен компактный переносный пульт управления светом, за которым находится бригадир-осветитель.

Конечно, не для каждого съемочного плана может быть создано оптимальное освещение, однако этот недостаток не следует переоценивать.



Фото 1

По результатам фильма «Теперь пусть уходит» можно утверждать, что качество изображения многих сцен, снятых многокамерным методом, можно сравнивать с качеством изображения художественных фильмов, снятых обычным способом.

РЕЖИССЕРСКИЙ ПУЛЬТ УПРАВЛЕНИЯ

Синхронная съемка фильма многокамерным методом требует бесшумного, свободного от акустических и электрических помех включения и выключения съемочных аппаратов одновременно, последовательно и взахлест. Для этой цели был разработан и изготовлен специальный режиссерский пульт дистанционного управления съемочными камерами (фото 1, слева). Схема пульта управления дана на рис. 3.

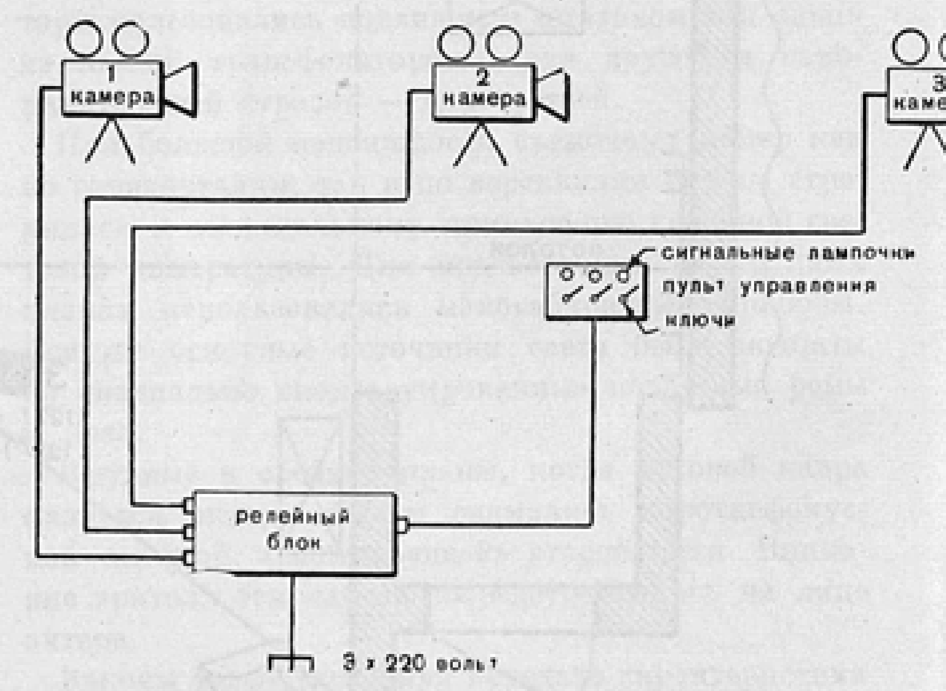


Рис. 3. Скелетная схема режиссерского пульта управления

Помимо устройств для включения и выключения камер на этом пульте установлены три сигнальные лампочки, позволяющие следить за тем, какие камеры работают в каждый данный момент.

Для удобства ориентировки операторов на съемочных камерах также установлены сигнальные лампочки. При изготовлении пульта пришлось преодолеть немалые трудности, связанные с устранением электрических и акустических помех от пусковых устройств съемочных камер.

Этот пульт помог не только провести непрерывную синхронную съемку несколькими камерами, но и осуществить заранее предусмотренный монтажный отбор и последующую фиксацию на кинопленку необходимых сцен.

Кроме того, пульт управления позволил экономить время, кинопленку и, самое главное, давал актерам ценнейшую возможность вести эпизод, не прерывая его.

ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОЗАПИСИ

Многокамерный метод, при котором зачастую синхронно снимаются одновременно крупный, средний и общий планы, предъявляет особые требования к работе звукооператора и всей звуковой бригады.

В подготовительном периоде звукооператор составляет специальную звуковую экспликацию фильма.

Синхронные съемки требуют значительно чаще, чем обычно, использовать два и даже три микрофона (установленные на отдельных микрофонных кранах или «удочках»), каждый из которых обеспечивает запись соответствующего плана (общего, среднего или крупного). Несколько микрофонов с их громоздкими микрофонными кранами хотя и затрудняют работу, однако обеспечивают высокое художественное качество записи, не требуют последующего переозвучивания.

Если синхронная съемка ведется несколькими камерами не одновременно, а последовательно, возможна запись звука одним микрофоном. Однако при этом необходимо обеспечить очень оперативное и совершенно бесшумное перемещение микрофонного крана или «удочки» из одного положения в другое. Для облегчения и упрощения последующего монтажа при съемке многокамерным методом особое значение приобретает тщательная маркировка и разметка фонограмм в полном соответствии со снимающей камерой.

РЕПЕТИЦИИ — ОСНОВА БУДУЩЕГО ФИЛЬМА

Творчество актера телефильма, специфика создания образа требуют от исполнителя особого творческого внимания.

При съемках многокамерным методом игровая площадь актера значительно меньше, чем в театре и даже чем в кино, так как он снимается двумя или тремя камерами по преимуществу на средних и крупных планах. Пластическая выразительность и мизансценные перемещения актера ограничены. Он оказывается в «клетке» фронтальной и глубинной рамы кадра. В силу этого он должен точно помнить все движения (подъем, повороты, переходы, движение на камеру, уход в глубину кадра и др.). Ведь они служат поводом для обоснованных движений камер и монтажных переходов на пульте управления.

Все это требует от актера особой сосредоточенности и профессионально выработанного поведения.

Вот почему репетиционная работа в подготовительном периоде имеет решающее значение.

Репетиционная подготовка телефильма «Теперь пусть уходит» состояла из четырех основных этапов.

Обычная работа за столом с актерами — определение образа, характера, внутренних связей между исполнителями.

Работа с актерами в условной выгородке (разработка мизансцен, взаимодействия между партнерами, поиски ритма и темпа).

Поэпизодные репетиции с участием операторов (определение положения актера в кадре — относительно к партнеру и к снимающей камере).

Репетиции в павильонах и на натуре (в костюмах и гриме с работающими камерами, расставленными микрофонами и установленным светом).

Сначала поэпизодные, в затем прогонные репетиции являются последним этапом «сборки» всех компонентов будущего фильма. В это время контролируется готовность всех цехов и участников съемочного коллектива.

Для фильма «Теперь пусть уходит» планом были предусмотрены восемь, если воспользоваться театральной терминологией, генеральных репетиций. Это были репетиции актеров в костюмах, гриме, репетиции с действующими камерами, микрофонами, световой аппаратурой, пультом управления камерами, осветительными приборами и пультом управления светом. Восемь рабочих дней, затраченные на это, были сторицей возмещены. Качество съемок оказалось высоким, а количество съемочных смен минимальным. Так, средняя норма дублей по фильму составила два-три, и лишь единичные эпизоды протяженностью сто — сто пятьдесят метров снимались, не превышая четырех дублей.

ОСОБЕННОСТИ СЪЕМОЧНОГО ПЕРИОДА

Оперативным центром съемки является пульт управления камерами, который расположен в непосредственной близости от съемочной площадки с обязательной прямой видимостью как объекта съемки, так и снимающих камер и операторов (см. фо-

то 1). Предупреждения о включении и выключении камер, которые осуществляются немой, но видимой оператором сигнализацией, являются страхующим напоминанием о творческих и оперативных решениях.

Первый час съемочной смены обычно затрачивался на получение, расстановку и проверку работы всей аппаратуры, контролирование направленности световых приборов на объекты в соответствии с разработанной партитурой.

За этим следовали контрольные восстановительные репетиции с актерами, операторами, бригадой осветителей, звукооператором и его ассистентами.

Первый дубль снимался, как правило, после нескольких таких репетиций, во время которых работал весь съемочный коллектив и вся техника. Основными причинами пересъемок бывали шум одной из снимающих камер, невнимание и несобранность отдельных работников или неустойчивость светового напряжения.

Предварительная работа с актерами, прогонные репетиции в декорациях с камерами и светом и, наконец, так называемые восстановительные репетиции перед съемкой освободили актеров от необходимости уделять специальное внимание техническим особенностям съемок, заботиться о месте в кадре и т. д. Самочувствие актера, его поведение, становилось уверенным, и на экране не было часто столь заметного напряжения, «старания» исполнителя.

Особо хочется остановиться на покадровой съемке эпизода путем непрерываемого перехода с камеры на камеру.

При обычной покадровой съемке установка света, измерения освещенности объекта, репетиция с актерами происходят до начала съемок каждого кадра. При многокамерном методе эти операции производятся до начала съемок эпизода в целом. Передвижения же камер, смена оптики идут в процессе съемок эпизода. Это требует органически связанных между собой действий всех участников съемки. Смена крупности планов обязывает к синхронным и пространственным изменениям звучности диалогов, отдельных реплик. Следовательно, при переходе с камеры на камеру в пределах эпизода приходят в движение не только камеры, но и микрофон и отдельные приборы подсветок, перемещаются актеры, обслуживающие камеры ассистенты и механики, осветители малых переносных приборов.

Многокамерный метод позволяет соблюдать логическую последовательность съемки эпизодов.

Для съемки фильма «Теперь пусть уходит» был отведен целиком павильон (800 квадратных метров) с обязательством группы завершить съемки фильма в течение двадцати восьми съемочных дней. На этой площади павильона был построен большой комплекс декораций: бара, кухни, вестибюля и верхнего коридора с лестницей. На остальной площади были выстроены комната гостиницы и гостиная для приезжающих (рис. 4).

Это дало возможность снимать, как правило, в логической последовательности действия, нарушая ее лишь тогда, когда актер не мог сниматься в очередную смену (при съемках по объектам это может быть выполнено далеко не всегда).

Отдельно следует остановиться на проблеме монтажа при создании фильма многокамерным методом.

В разработке режиссерского сценария принимала участие, как говорилось, вся съемочная группа, в том числе и монтажер, с которым и оговаривался весь порядок съемок, деление сценария на эпизоды, определение съемочных точек, раскадровка, разработка схем расстановки камер и их движения, крупность планов, характер и техническое решение монтажных стыков как при непрерывной съемке эпизода несколькими камерами, так и при внутрикадровом монтаже.

Таким образом, снятый эпизод монтировался по ходу съемок. Это позволило тщательней опробовать и проверить монтажные соединения соседних эпизодов еще в процессе съемок и в случае необходимости доснять отдельные кадры, своевременно, а не после завершения съемок, устранить допущенные просчеты, сократив тем самым монтажно-тонировочный период. Правда, при ежедневных съемках просмотры большого метража отснятого материала утомляли съемочный коллектив, но в то же время позволили сократить сроки производства фильма.

МНОГОКАМЕРНЫЙ МЕТОД В БУДУЩЕМ

Как показал опыт, этот метод ведет к реорганизации производства фильмов, в первую очередь телевизионных. Он облегчает творческий процесс работы актера над образом в длительных эпизодах, не прерываемых отдельными мелкими кадрами.

Значительно снижаются сроки производства (двухсерийный фильм в 3180 метров, 12 частей был отснят за двадцать восемь съемочных дней), резко уменьшается стоимость производства, улучшаются условия работы в съемочном периоде за счет тщательной предварительной репетиционной работы и съемки в логической последовательности большими планами.

В будущем можно еще более повысить эффективность метода, облегчить и упорядочить всю работу.

Надо, в частности, разработать и изготовить комбинированные кинотелевизионные камеры, представляющие собой соединение съемочной камеры с зеркальным обтюратором и телевизионной (применяемой при телевизионных передачах), что и позволит немедленно воспроизводить изображения, ко-

Рис. 4. План построения комплекса декораций в павильоне

Рис. 5. Общая схема производства фильма кинотелевизионным многокамерным методом: *А* — съемка фильма в павильоне; *Б* — режиссерский пульт управления во время съемки; *В* — технология производства

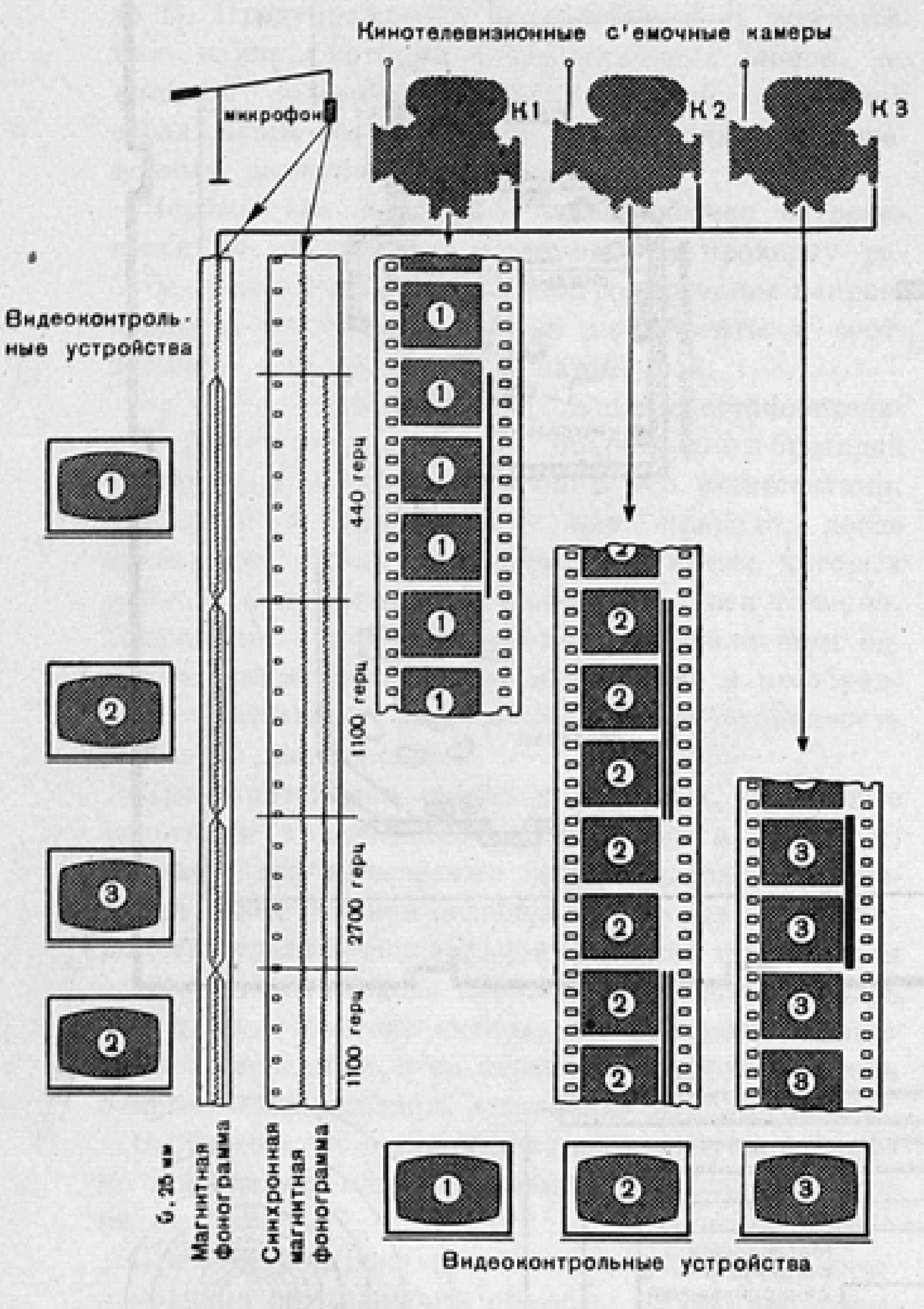


Рис. 6. Маркировка фонограммы и трех кинопленок с изображением

торые приходят со всех включенных камер на видеоконтрольные устройства, установленные на режиссерском пульте управления. Тогда изображения от трех камер смогут одновременно наблюдать режиссер, оператор, монтажер и другие работники группы на трех видеоконтрольных устройствах. Соответствующее режиссерскому сценарию изображение будет передано на главный (четвертый) видеоконтрольный экран, расположенный на том же режиссерском пульте, который и зафиксирует «электронный монтаж» фильма (схема всего процесса съемки и показа фильма дана на рис. 5).

Более того, можно заранее отрепетировать и просмотреть фильм на телевизионном экране и, не израсходовав при этом пленку, сдать его Художественному совету и дирекции студии. Потом отснять его на пленку с помощью киносъемочной части комбинированных кинотелевизионных аппаратов, продолжая в процессе съемки совершенствовать ранее разработанное.

Если при обычном способе съемки о недостатках фильма, к сожалению, приходится узнавать, когда он снят и сделаны большие материальные затраты, то при кинотелевизионном многокамерном методе недостатки могут быть обнаружены и устранены еще в процессе предварительного просмотра отрепетированного фильма на телеэкране. Чтобы облегчить процесс съемки несколькими камерами, надо установить оперативную радиосвязь режиссера с операторами камер и звуковой бригадой.

Необходимо также в процессе съемки обеспечить взаимную маркировку нескольких кинопленок с изображением и фонограммы. Одна из возможных систем маркировки приведена на рис. 6.

При этой системе на магнитной фонограмме фильма при синхронной съемке записывается контрольная частота, присвоенная каждой кинотелевизионной камере. Так, например, камере № 1 — 440 герц, камере № 2 — 1100 герц и камере № 3 — 2700 герц. Это позволит звукооператору и монтажеру наслух определить, съемкам с какой камеры соответствует записанная часть фонограммы.

Кроме того, на негативе изображения в месте, отведенном для звуковой дорожки, с помощью сигнальной лампочки, установленной в съемочной камере, должна наноситься соответствующая маркировка, например: одна тонкая линия для камеры № 1, две тонкие — для камеры № 2 и одна толстая — для камеры № 3. Тогда по внешнему виду негатива или рабочего позитива легко будет установить, какой камерой произведена съемка. Все это позволит значительно упростить и облегчить процесс монтажа фильма.

●

Опыт производства фильма «Теперь пусть уходит» многокамерным методом надо сделать достоянием студий, творческих работников разных профессий. Нужно, чтобы режиссеры, операторы, художники, звукооператоры художественного кинематографа могли воспользоваться тем новым, что несет в себе этот метод.

Вместе с тем следует ускорить разработку и освоение всего необходимого комплекса оборудования для съемки фильмов кинотелевизионным многокамерным методом, представленным на схемах рис. 5 и 6. Этот метод получает распространение за рубежом под названием «Электроник-Кам».



Карло БЕРНАРИ

Как создавался сценарий «Четыре дня Неаполя»

С самого начала «Четыре дня Неаполя» представлялись мне неповторимой возможностью для развития той социалистической культуры, над становлением которой многие из нас работают уже долгие годы. Но в то же время это была возможность возрождения уже полузабытого эпизода истории родного Неаполя; попытка увековечить этот эпизод в общенациональном плане. В чисто художественном плане мне предстояло вписать в сюжетную канву грандиозное нагромождение событий, имевших решающее значение в борьбе за освобождение от немецко-фашистского ига. При этом следовало попытаться найти точное соотношение между документальностью и художественной кинематографией.

Прежде всего предстояло взломать изнутри привычные формы кинодраматургии: включить в фильм сотни исторически верных эпизодов и отказаться от развития каждого из них еще до того, как действующее в нем лицо сумеет снискать прочную любовь и привязанность зрителей.

К тому моменту, когда я был привлечен к работе над сценарием, в доме писателя Васко Пратолини уже было собрано огромное количество документального — публиковавшегося и не публиковавшегося ранее — материала, а также записей рассказов живых участников событий. По поручению продюсера их собирали сначала Паоло Риччи, затем режиссер Нанни Лой и мои соавторы по сценарию — Паскуале Феста-Кампаниле и Массимо Франчоза.

Существовал уже и сюжет фильма, написанный Васко Пратолини и занявший около двухсот страниц — больше, чем обычный сюжет, и меньше, чем киносценарий. Словом, нечто вроде развернутого полотна, где уже угадывались основные сюжетные линии, а эпизоды нашли олицетворение в персонажах, обретших и свой облик и свой голос. Меня тотчас же предупредили, что мне следует держаться как можно ближе этого сюжета, получившего общее одобрение. Предупреждение было довольно бессмысленным. Ведь это как если бы в сиротском приюте вам вручили ребенка и сказали: «Не забывайте, что этого малыша надо вырастить и воспитать как следует, но нисколько его не меняя, ибо он должен остаться таким, каков есть».

Однако вам, охваченному энтузиазмом новоявленному отцу, при этом все кажется естественным и замечательным — и ребенок, которого сунули вам в руки, и призыв как следует его воспитать, и даже предупреждение о том, что вы не должны ни в коем случае изменять его отличительные качества. И если при усыновлении дитяти вам скажут: «Зарубите себе на носу, что в мае он должен сделать первые шаги, а в июле идти в солдаты», — даже это нисколько вас не смутит и не встревожит. Так и я перешагнул уже границу реального и вступил в полный противоречий мир кино, где становятся сверхсрочными вещи, над которыми следовало бы подумать, и где, напротив, нескончаемо тянется решение вопросов, которые надо решать как можно быстрее.

Иными словами, я уже погрузился в «сплошное безделье без минуты отдыха», как метко и лапидарно определил Лючани мир кино, возвращаясь как-то измученным до предела с одной из киностудий «Чинечитта».

Но на этот раз, в отличие от моих предыдущих встреч с кинематографистами, я ловил себя на том, что более всего меня тревожит и, можно сказать, прямо-таки парализует число изумительных эпизодов, подсказываемых действительностью, которые волей-неволей приходится оставлять за бортом. Над первым вариантом сценария я работал в одиночку. Доверив мне это задание, каждый из моих друзей вернулся к собственной, ранее начатой работе. Только Феста-Кампаниле и Франчоза могли время от времени уделять мне пару часов для обмена мнениями и для решения наиболее спорных вопросов.

Карло Бернари — прогрессивный итальянский писатель и публицист. Свою первую книгу — «Трое рабочих» — он опубликовал в 1934 году и сразу же зарекомендовал себя писателем-реалистом, глубоко знающим быт, нравы и нужды своих земляков — неаполитанцев. За этой книгой последовали еще десять, две из которых — «Сперанцелла» и «Везувий и хлеб» — удостоены высших литературных премий.

За последние годы Бернари все чаще принимает участие в написании киносценариев. В публикуемой статье он рассказывает о том, как создавался сценарий фильма «Четыре дня Неаполя», поставленного режиссером Нанни Лоем.

О том, что означает писать сценарий без участия режиссера — если, конечно, речь не идет о ремесленнике или если он не собирается ставить чисто коммерческий фильм,— лучше всего сказать образно. Это как если бы вас заставили бежать с завязанными глазами между двумя линиями, прочерченными в пыли большой площади, и предупредили, что вы ни в коем случае не должны переступать за черту. Правда, вас поставили в центре между двумя линиями и прежде чем завязать глаза, показали верное направление. Но горе вам, если вы ошибетесь хотя бы на один сантиметр уже на втором шагу! Вы рискуете обежать вокруг площади не один, а несколько раз, прежде чем стукнетесь лбом о стену.

Между огромным числом ярких фактов, почерпнутых из документов, и ничтожным количеством фактов, которые уже были использованы для сценария или еще могли быть использованы, образовались неустранимые ножницы.

Так что когда я пытался совместить сюжетную схему Пратолини, направленную на индивидуализацию героя и использование персонажей народного плутовского романа, с беспорядочной хроникой тех эпических дней — хроникой анонимной, лишенной определенного героя, состоящей из огромной массы эпизодов, похожих на пузырьки взбитой пены, — сцены у меня безобразно расползались, ритм спадал и весь сценарий начинал приобретать непомерно большой объем. Но как только я высказывал эти становящиеся все более обоснованными опасения своим друзьям, в ответ неслись оптимистические и ободряющие восклицания:

— Отлично! Не волнуйся, фильм и должен быть длинным!

— Пусть так. Но все же в каких пределах?

— В пределах по крайней мере четырех-пяти тысяч метров.

— И потом, чем больше материала будет отснято, тем легче будет отобрать нужное...

Спасительная ложь? Или святая истина? Ни то, ни другое. Кино! Ложь, которая выглядит абсолютно правдивой, и правда со всеми признаками лжи. И не замечал я того, что вся эта правдоподобная ложь служила лишь ширмой, прикрывающей колебания продюсера, далеко не уверенного в том, что этот фильм удастся снять.

А пока длилась эта неопределенность, никак нельзя было охлаждать пыл, поддерживавший меня в моей работе в одиночку. Поэтому каждый раз, когда в поисках иного, лучшего решения я поддавался унынию, на лицах друзей неизменно появлялась улыбка сочувствия и вместе с тем осуждения. Словно меня хотели одновременно и вознаградить и наказать за мое ребяческое упрямство. Я понимал это, вернее, угадывал. Но все же не мог отказаться от дальнейших поисков лучшего решения. И когда это «лучшее» внезапно возникало в моей голове среди ночи, я не мог дождаться утра, чтобы поделиться им с друзьями хотя бы по телефону. При этом мои излияния никогда не встречали возражений, а одни лишь благожелательные отклики:

— Отлично! Замечательно! Продолжай в том же духе!

Это был обескураживающий оптимизм, от которого у меня опускались руки. Так что я, как это ни странно, иной раз с грустью вспоминал о своем опыте «групповой» работы над сценарием: работая в коллективе, думал я, можно по крайней мере тут же поспорить по любому поводу. А что же это будет под конец, когда нам придется спорить по поводу шестисот страниц, исписанных мной в процессе этой работы вслепую? И что скажет режиссер, когда, закончив фильм, над которым он сейчас работает, возьмет в свои руки бразды правления?

Наконец я сдал свой труд. И за этим последовали многие месяцы, в течение которых сценарий без конца путешествовал от меня к моим друзьям и обратно, становясь все более и более тощим.

Мне начинало казаться, что картина «четырех дней Неаполя» проходит при этом сквозь какую-то оптическую систему, то приближаясь, то отдаляясь, но все время оставаясь вне фокуса, без четких контуров. Надо полагать, что если у меня сложилось такое впечатление при чтении вариантов сценария, перерабатываемых моими друзьями, то нечто подобное испытывали и они, читая сценарий после того, как приложил к нему руку я...

Правда, теперь я работал уже совместно с режиссером, и в этом было неоспоримое преимущество нового этапа: ведь каждая возможная ошибка и каждое изменение прикрывались теперь доводами художественной необходимости, оправдывались требованиями стиля и киноспецифики. Но если бы даже мне удалось убедить режиссера в том, что фильм этот в изобразительном плане должен быть трагическим, с приглушенными голосами и эпическими паузами, каким он представлялся мне,— даже тогда еще предстояло сочетать такое представление с мнением моих коллег, стремившихся к гротесковому преувеличению изображения и слова. А затем, добившись единого мнения, надо было вновь согласовать его с точкой зрения режиссера, а также с техническими и финансовыми критериями, на которых основывалась позиция продюсера. Словом, не было недостатка в разногласиях, которые нередко перерастали в яростные споры, особенно когда кто-либо добивался сокращения того или иного эпизода. Но разве при этом кто-нибудь говорил: «Мне это не нравится»? Ни в коем случае! «Это идет вразрез

«ЧЕТЫРЕ ДНЯ НЕАПОЛЯ»





с духом фильма!» — вот что в таких случаях говорили. И только это! Честная маскировка в защиту интересов произведения, забота о том, чтобы не умалить его высоких целей.

Собственно, эти цели для всех нас были абсолютно ясны, они не вызывали никаких разногласий, спорили лишь о том, как их достигнуть. Если же к этим трудностям добавить разноречивые указания продюсера, который как некое скрытое, но всесильное божество, не переставал держать нас под дамокловым мечом и при каждом судилище (я имею в виду читки сценария) бросал на чашу весов свои золотые гири, нетрудно понять, почему наша сложная задача становилась еще более тяжкой. А также понять, почему один месяц проходил за другим, все увеличивая варианты сценария, число которых под конец достигло одиннадцати.

И все же это были такие треволнения, которых я, возможно, и не захотел бы испытать вновь, но все же был бы огорчен, если бы они прошли мимо меня. Ведь это была борьба идей, шла она между деятелями культуры и, это нужно отметить особо, при тактичнейшем участии режиссера, который многократно доказал, что умеет охватить и фильм в целом, и держать в голове строку за строкой весь сценарий, и спасать все, что только возможно, — даже те эпизоды, которые мы, их написавшие, иной раз сами же предлагали сократить. Бывало, что эти сокращения принимали забавный характер. Когда, например, страницы, давно и безнадежно загнутые самим режиссером, вдруг оказывались отогнутыми, заново пронумерованными, а вместо них другие страницы с другими эпизодами перечеркивались и загибались в знак окончательного и бесповоротного решения их участи.

— Но как же так? Ведь это самый удачный, самый правдивый эпизод во всем фильме! — горестно восклицал кто-нибудь из нас.

Судьба наших детищ — ведь речь шла о настоящих судьбах настоящих людей, живших если не в действительности, то в нашей памяти,— безжалостно вычеркнутых по техническим соображениям, приводила нас в отчаяние, и у нас опускались руки. И на этих грудах пепла нелегко было вновь разжечь живой огонь.

Так многие эпизоды, созданные нами, сокращались, восстанавливались и вновь выкидывались... На их крестном пути здесь и там, в самых неожиданных местах, оставались кое-какие следы в виде отдельных реплик и отрывков диалогов, напоминавшие об их кратком существовании. Однако всего этого требовал жанр создаваемого нами фильма, лишенного четкой сюжетной основы, базирующегося вместо этого на полифонической импровизации и, следовательно, полного неожиданностей; жанр, который не только предполагал, но и настойчиво требовал расточительства в расходовании первичного материала. Поэтому масса собранных ранее фактов, находок и поворотов темы рассеивалась по всему фильму, производя самые неожиданные эффекты.

Первым бесследно исчез эпизод, в котором обстоятельно показывалась фигура немецкого полковника Шолля, человека с изысканными вкусами и почти женской чувствительностью, нисколько, впрочем, не мешавшей ему безжалостно отправлять свои функции карателя.

Второй вычеркнутый эпизод — это опрометчиво совершенное одним из патриотов убийство связного мотоциклиста войск СС. (Эпизод был основан на подлинном факте из истории борьбы с немцами группы повстанцев под командованием Эдоардо Пансини.)

В третьем эпизоде показывались восемнадцать заложников, поставленных немцами на площади на колени перед танками.

В четвертом эпизоде фигурировал неаполитанский «телефон», по которому из переулка в переулок — из морского порта в район холма Вомеро,— как при посредстве африканского там-тама, передавалась весть о том, что немцы готовят облаву на мужчин для отправки их на работу в Германию. В минимальном объеме этот эпизод все же сохранился.

В пятом эпизоде, во время стычки на мосту Санита́, Маддалена брала из рук смертельно раненного отца автомат и обращала в бегство немецких солдат, минировавших акведук Серино.

Шестое сокращение было произведено постепенно и затрагивало все эпизоды, где фигурировали интеллигенты.

Труднее всего поддавались сокращению эпизоды и сцены, относящиеся к седьмой группе. В них рассказывалось об итальянском военном командовании с генералами Тетто и Пантималли во главе. 8 сентября* эти генералы сумели дать своим офицерам только один приказ: не отдавать никаких приказов и сдавать оружие гитлеровцам. Но именно это предательство особенно резко подчеркнуло героизм их подчиненных — офицеров и унтер-офицеров, солдат и матросов, которые, отказываясь сдавать оружие захватчикам и предпочитая рисковать жизнью, но не унижать себя капитуляцией, присоединялись к группам восставшего гражданского населения. В первых вариантах сценария долгое время удерживался эпизод расстрела карабинеров, поскольку он был связан с рассказом о защитниках здания главного почтамта. Но затем и он был вычеркнут.

Восьмой сокращенный эпизод, от которого уцелел лишь один финал, рассказывал о шутке, которую

* 8 сентября 1943 года немецкие фашисты начали захват территории Италии, своей бывшей союзницы.

сыграли с немецкими захватчиками рабочие неаполитанского судомеханического завода «Навальмекканика». Узнав о плане разрушений, который немцы готовились осуществить в промышленном районе города, рабочие этого завода демонтировали и по частям вынесли из цехов все главнейшее станковое оборудование. Когда немцы явились, чтобы взорвать и сжечь заводские корпуса, они нашли там одни голые стены. И все же рабочие, сыгравшие эту шутку с немцами, с глубоким волнением следили за бесцельными разрушениями, которые осуществляли захватчики.

Прежде чем перейти к девятому эпизоду, мне хотелось бы упомянуть о концовках фильма. Их было две: одна патетическая — гибель Питреллы, которому так и не удается добраться до родного Сорренто, а другая трагическая, о которой я расскажу ниже. В процессе монтажа предпочтение было отдано третьему варианту, который хотя и не был подлинным финалом, но зато имел неоспоримое преимущество: он не ограничивался судьбой одного действующего лица, становившегося в этом случае героем фильма вразрез с коллективным характером всего произведения.

Мне же был особенно дорог трагический финал, в котором зритель увидел бы похороны нацистских жертв, и среди многих гробов едва заметный маленький гробик Дженнарино. Мать мальчика, Despite Кончетта, в это время все еще продолжала разыскивать сына в толпе, запрудившей улицы. В атмосфере общей взволнованности Кончетту охватывает тяжелое предчувствие. Расталкивая людей, стоящих по обе стороны улиц, она вырывается на проезжую часть и бросается к мальчикам, несущим на плечах маленький гробик.

— Как его звали? — расспрашивает их мать.

Но товарищи Дженнарино не знали его подлинного имени. Они дали ему прозвище и потому отвечали:

— А кто его знает... мы звали его «Каццилло».

Кончетта не может сдержать вздоха облегчения: слава богу, это не он. Но тут же раскаивается, сознавая, что этот вздох означает горе и слезы какой-то другой матери. Не подозревая, что в этом гробике, сбитом из грубых досок, покоится тело ее Дженнарино, этого маленького героя, она просит у бога прощения, но так и не может скрыть легкой, пробивающейся сквозь слезы улыбки. Улыбки, которая переходит в трагический смех, когда на нее начинает сыпаться какая-то белая пыль, и все люди вокруг превращаются в белые призраки и разбегаются в разные стороны от грузовиков, идущих за траурной процессией и распыляющих ДДТ. Это прибыли американо-английские войска. И прежде чем взять власть над городом, который первым в стране сам сбросил немецко-фашистское иго, они подвергли его тотальной дезинфекции. Этой белой метелью, которая становится все более непроницаемой, и заканчивается фильм.

Но вернемся к сокращениям. Девятое по счету сокращение, к сожалению, относилось как раз к единственному эпизоду, написанному Пратолини для второго варианта. В нем рассказывалось о посещении полковника Шолля одним из викариев кардинала Аскалези с целью добиться передышки, во время которой можно было бы хоть немного наладить снабжение населения водой и продовольствием.

Город предан огню и мечу, повсюду идут облавы, гибнут невинные...

— Невинные? — взрывается Шолль. — Жители, которые стреляют тебе в спину,— невинные?

Полковник сразу же утрачивает всю свою изысканность, весь лоск, он изъясняется теперь на грубом и жестком языке, языке кары и смерти.

В этой сцене единственная моя заслуга заключается в том, что я ввел в нее следующий поворот: викарий делает вид, что не понимает немецкого языка, но Шолль тут же напоминает, что священник провел долгие годы в Берлине на службе у кардинала Пачелли, бывшего тогда папским нунцием, а следовательно, должен прекрасно понимать немецкий язык. Ну а если уж викарий успел позабыть его, то он, полковник, может разговаривать с ним на международном языке церкви. И Шолль слово в слово повторяет по-латыни те самые угрозы, которые только что произнес по-немецки. На языке церкви, на котором люди привыкли слышать лишь молитвы, эти слова, дышащие ненавистью, жестокостью и варварством, приобретали оттенок святотатства и мрачной трагичности. Но вслед за тем давалась и разрядка: отпустив викария, Шолль открывал дверь соседней комнаты и набрасывался на спрятанного там главаря итальянских фашистов с яростной бранью, поскольку перед лицом всенародного восстания обещанная ими помощь оказывалась жалким фиглярством.

Сократив эту сцену, мы должны были сократить одну за другой и все остальные, где участвовали итальянские фашисты — «кукушки» или шпионы, — которые с помощью раций наводили на цель немецкую артиллерию, указывая сосредоточения повстанцев и их укрытия в центре города. В фильме уцелел лишь один фашист Валенте, ставший как бы фигурой символической. Когда он попал в облаву, на нем была черная рубашка, и на этом основании он, один среди всех заложников, надеется уцелеть. Немцы же заставляют его обратиться к патриотам, держащим под огнем стадион, на котором собраны заложники, с предложением сдаться. Пытаясь хоть как-нибудь прикрыть свое предатель-

ство, Валенте переводит слова ультиматума в шутовской план, старается придать им характер совета, но в ответ слышит суровые слова, пристойные этому моменту борьбы за честь и достоинство родины. Тогда фашист пытается бежать, но пули его друзей немцев настигают предателя.

Во время одного из обсуждений фильма бывшие партизаны — участники борьбы за освобождение Италии — упрекали нас за отсутствие в фильме итальянских фашистов. Принимавший участие в обсуждении ныне покойный, но незабвенный друг наш Назым Хикмет ответил им, что для выражения сложной действительности часто бывает достаточно одной символической фигуры. Нанни Лой оправдывался тем, что, введя в фильм итальянских фашистов, мы подняли бы другую большую тему. Для ее раскрытия пришлось бы возвращаться к 25 июля*, чтобы объяснить происхождение тех пережитков фашизма, которые, словно смертоносный вирус, отравляли сознание итальянцев, в частности считавших, что с падением Муссолини будет положен конец всем бедам, принесенным жестокой и неправой войной.

Лой добавил также, что его целью было создание фильма, направленного не против немцев или итальянских фашистов, а против войны. Авторы фильма хотели показать, как жестокость озверевших солдафонов, проигравших войну, вызывает народное восстание без всякой к нему подготовки, без оружия, поддерживаемое лишь силой отчаяния и сознанием того, что борьба идет за правое дело.

Мы вынуждены были вырезать десятки эпизодов, показывающих немецко-фашистское варварство, массовое уничтожение мирного населения, совершаемое не в ослеплении борьбы, а с холодным математическим расчетом. Эти сокращения мы сделали, конечно, не для того, чтобы доставить удовольствие авторам геноцида, а чтобы облегчить фильм, избавить его от чрезмерной перегрузки эпизодами безжалостной расправы с населением.

Теперь, хотя я и разделяю ответственность за все, что есть в фильме, и за то, чего в нем нет, а также почему есть и почему нет,— я все же думаю, что одного итальянского фашиста, одного единственного из тех, что стреляли в спину патриотам, нам следовало оставить. Хотя бы того, которого потом сражает очередью из пулемета кроткий пенсионер, мирно собиравший щавель и вдруг увидевший, как рядом с ним падает замертво один из патриотов. Этот безвестный старик дает очередь не потому, что он ослеплен ненавистью, нет, он просто отставляет в сторонку свою корзину и стреляет, не зная толком в кого, но, очевидно, во врага. Ведь только враг мог так подло выстрелить в спину такому же неаполитанцу, как он сам, его кровному брату. Но когда старик видит, что убил «такого же, как он сам», неаполитанца, несчастный не может успокоиться.

— Мог ли я, выходя сегодня утром из дому, подумать, что убью такого же человека, как я сам?! — вопрошает он и плачет.

Из всего эпизода, как я за него ни сражался, уцелела одна эта реплика, и то относится она теперь уже к убийству немецкого солдата.

Если бы в фильме были итальянские фашисты, пишут теперь в Западной Германии, вина создателей фильма не была бы такой тяжелой.

Если бы в этих словах было заметно раскаяние, угрызение совести либо даже стремление как-то смягчить свою вину, к ним еще можно было бы отчасти прислушаться. Но они выражали лишь досаду и возмущение, в них ощущалось не осуждение виновников стольких бессмысленных преступлений, а лишь упорное желание взять реванш за понесенное поражение, никак не отрекаясь от своего прошлого и не осуждая его.

Мы не требуем навесить бирки на наших угнетателей, не стремимся занести их в черные списки. Но они носили военные мундиры и с бездушием автоматов выполняли пресловутые «приказы свыше»; они носили оружие и, не колеблясь, с варварской целеустремленностью пускали его в ход. Они могли защищать свою линию фронта, но щадить города. Вместо этого они пожелали отомстить городу, который первым в стране осмелился приветствовать заключенное перемирие.

Создавая фильм «Четыре дня Неаполя», мы собирались не очернять Германию, но воспеть благородные чувства, воодушевлявшие наш народ. Именно эти чувства должны помочь нам отличить наследников великой германской культуры от последышей Гитлера и его палачей (которые далеко не все попали на скамью подсудимых в Нюрнберге) в зависимости от того, воспримут или отвергнут они страницы истории, заполненные постыдными преступлениями, которым противостоят страницы, полные самоотверженности и героизма, написанные угнетенным народом.

Подлинный подъем следует отличать от ложного пафоса. И если есть настоящие достоинства в нашем фильме, они заключаются в том, что он приводит к выводам, которые один из активных участников восстания, Альфредо Паренте, справедливо определил как «одно из проявлений пробуждения поруганной чести, способное искупить слабость, ошибки и вину людей, вернуть им сознание собственного достоинства».

Перевел с итальянского С. ТОКАРЕВИЧ

Милан

---

* 25 июля 1943 года — дата падения фашистского режима в Италии.



О себе, о своем искусстве

Вит ОЛЬМЕР

САМУЮ ИНТЕРЕСНУЮ РОЛЬ Я ЕЩЕ НЕ СЫГРАЛ

Мой творческий путь еще очень короток, и поэтому говорить о нем много не приходится. Сейчас я заканчиваю театральный институт, но, честно говоря, театр меня не очень привлекает. Я больше хотел бы работать в кино, точнее — стать кинорежиссером. Об этом я стал серьезно думать после того, как снялся в нескольких фильмах. Чтобы осуществить свое стремление, я в прошлом году поступил на кинорежиссерский факультет. Учусь заочно в мастерской режиссера Эльмара Клоса. Было время, когда я колебался в выборе между театром и журналистикой. Но театр все-таки тогда перевесил. В будущем я хотел бы сочетать работу кинорежиссера, сценариста и актера. Но это мои мечты, и говорить сейчас об этом еще рано.

Последней моей работой в кино была роль в фильме Карела Кахини «Высокая стена». Я играю тяжело больного человека, который в результате аварии получил серьезные травмы и не может двигаться. Мой герой не хочет лечиться, он потерял всякий интерес к жизни. Но вот в больнице появляется одиннадцатилетняя девочка. Она терпеливо ухаживает за больным. Своей детской наивностью, искренностью, радостным восприятием жизни она добивается определенного перелома в настроении больного, заставляет его посмотреть совсем другими глазами на окружающее. В конце фильма становится ясно, что он будет спасен.

Для меня это была очень интересная работа. Ничего подобного я раньше не играл. Наоборот, все мои прежние герои были пышущие здоровьем молодые люди (фильмы «Всходы», «Золотой папоротник»). Роль в картине Кахини была интересна еще и тем, что мне пришлось пользоваться ограниченными актерскими средствами. Ведь я все время сидел в коляске.

В процессе работы над фильмом я часто бывал в лечебнице, где наблюдал за больными. Многие люди с поврежденным позвоночником лежат там без движения год-два. А потом заново учатся ходить. И мой герой тоже должен был научиться ходить. Я долго искал наиболее точные и верные средства выражения. И режиссер не ограничивал моих поисков. Наоборот, все найденное мною поощрял.

Я пишу об этой своей роли так подробно не только потому, что это последняя работа и что я как-то еще переживаю ее в душе, но и потому, что хочу попытаться ответить на вопрос, как, на мой взгляд, должны складываться взаимоотношения актера и режиссера. Я не люблю режиссеров-диктаторов. А некоторых актеров «твердая рука», наоборот, устраивает. Но я думаю, что большой актер не может быть куклой в руках режиссера. Он должен быть равноправным творцом фильма. И лучшие актерские работы подтверждают это.

У нас недавно вышел фильм Милоша Формана «Черный Петр». В этом фильме режиссер сделал ставку на непосредственность актеров (вернее, неактеров — в фильме заняты непрофессионалы), на их индивидуальность. Режиссер не ограничивал поиски участников фильма, и это с лихвой окупилось. Творческим отношением к задачам актера вообще характеризуется молодая школа чехословацкой режиссуры. Это особенно ярко проявилось не только в «Черном Петре», но и в фильмах Веры Хитиловой, в «Крике» Яромила Иреша.

Однако часто, к сожалению, режиссеры стремятся заставить актера создать заранее намеченный образ, не считаясь с его творческой индивидуальностью. Такая работа, по-моему, не может удовлетворить актера. Да и вряд ли она будет иметь успех.

Самая моя интересная роль?

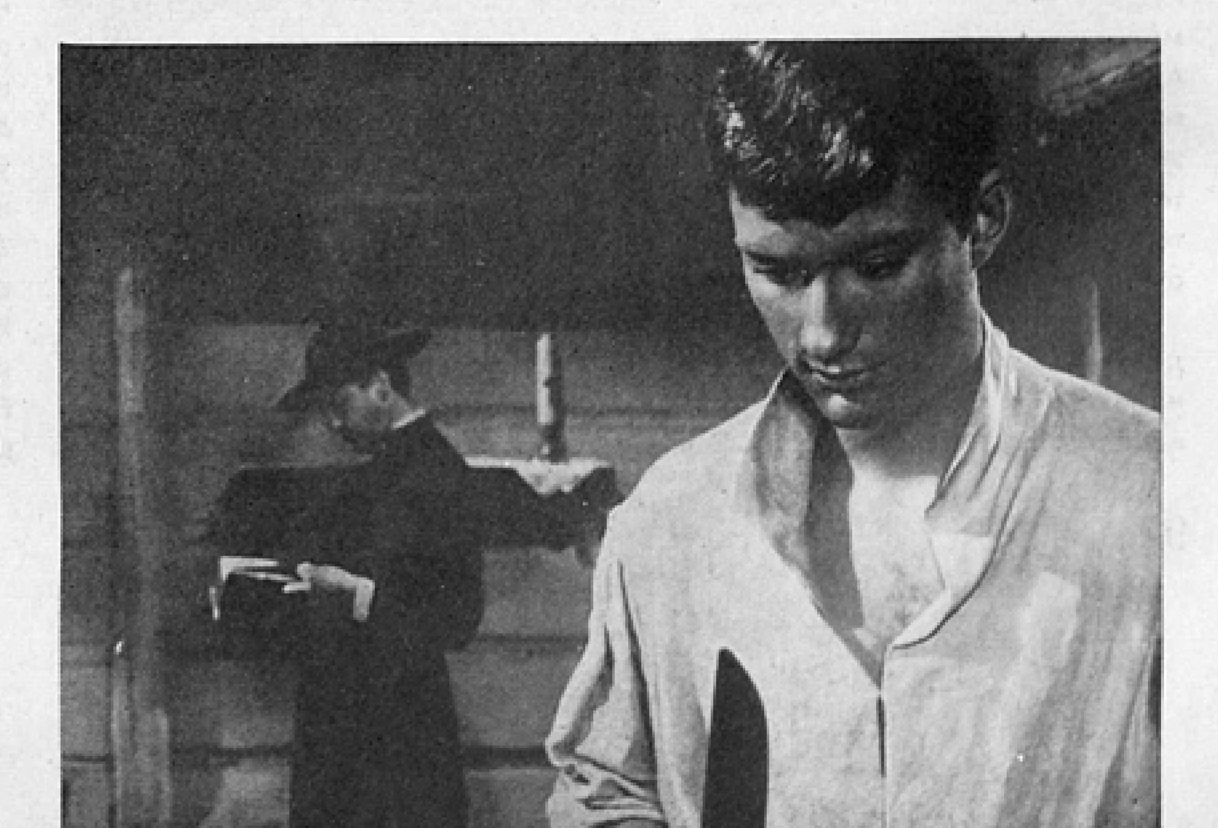
Я ее еще не сыграл. Но из пяти фильмов, в которых я был занят, мне более всего была по душе роль в фильме «Всходы». Играя ее, я допустил много ошибок, так как это была моя первая работа в кино, но тем не менее я всегда о ней очень тепло вспоминаю. Притом это была роль моего современника.

Лучшим актером современного кинематографа я считаю Марчелло Мастроянни и бесконечно восхищаюсь всеми его работами. Безусловно, значительны также, на мой взгляд, работы Энтони Куинна в «Дороге» и Джеймса Дина в фильме «К востоку от рая».

Заканчивая свое письмо, я бы хотел сердечно поблагодарить редакцию журнала за внимание.

Прага

Вит Ольмер (справа) в фильме «Дьявольская западня»





Густав ХОЛУБЕК

ВИДЕТЬ КОНЕЧНУЮ ЦЕЛЬ

Разговор об актере в кино я начну несколько иконоборчески, ибо не считаю работу в кинематографе достаточным критерием таланта или чувства ответственности актера. Я думаю, что кино является почти исключительно режиссерской областью владения. И даже когда роль сыграна, казалось бы, особенно удачно, не всегда актер может подписаться под тем, что сделано от его имени.

Прежде всего кино отнимает у исполнителя то, что является важнейшим элементом актерского искусства, — отнимает живого, немедленно реагирующего зрителя. Актерское искусство — искусство воспроизведения жизни, а для этого необходима связь между тем, кто воспроизводит действительность, и теми, кто его слушает и воспринимает.

Кино руководствуется совсем другим. Здесь, как мне кажется, играть не нужно, поскольку идеалом является способность отказаться от того чувства, что на тебя кто-то смотрит, в то время как в театре нужно полностью осознавать, что на тебя смотрят. Именно поэтому действие на киноэкране не воспринимается так живо и непосредственно, как со сцены.

Успех актера в кино не зависит полностью от его игры. Успех обусловливает удачность выбора соответствующего психофизического типажа для данной роли. Если выбранный режиссером исполнитель обладает еще и умением перевоплощаться, тем лучше, но отсутствие этого умения вовсе не означает катастрофы. Примеров можно было бы привести множество. Возьмем хотя бы Гэри Купера, который, подобно другим кинозвездам этого типа, почти не владел тем, что мы называем ремеслом в самом хорошем и полном значении этого слова.

Ошибки Купера, его недостатки — недостатки с точки зрения того же ремесла — были обращены режиссерами в его пользу; они еще больше служили для создания вокруг него ореола привлекательности, что, однако, несовместимо с понятием истинного актерского искусства.

Без преображения действительности нет искусства. Если какой-нибудь художник, или поэт, или музыкант захотел бы непосредственно, по горячему следу, передать поток своих чувств, эмоций, не возникло бы столь необходимого для искусства обобщения, синтеза, то есть того качества, благодаря которому произведение становится общественным достоянием. Следовательно, творческий процесс в каждом случае влечет за собой необходимость отбора тех или иных элементов эмоционального и интеллектуального «сырья» и композиции отобранных элементов ради определенной конечной цели. А отбор и соединение невозможны без участия сознания. Конечно, это не исключает огромной роли эмоционального начала, чувств, с условием, однако, что они будут контролироваться. Именно поэтому, мне кажется, столь популярный в нашем искусстве термин «переживание» не определяет с достаточной точностью суть актерского мастерства. Ведь переживание в полном житейском значении этого слова в искусстве, по сути, невозможно. Я, конечно, несколько упрощаю, но, полностью отдавшись переживанию, Ромео, скажем, взволнованный в сцене с Джульеттой, мог бы не совладать со своим голосом, движениями. Вступили бы в действие законы физиологии. Представим себе только короля Лира, рыдающего в носовой платок!

И однако мне представляется неправильным заменять термин «переживание» понятием «дистанция», поскольку и оно не определяет истинного отношения актера к воплощаемому образу и, по моему мнению, — к автору.

Зрелое актерское мастерство состоит в том, что исполнитель по мере своих возможностей и своего отношения к миру высказывается не отвлеченно от образа, а именно с помощью своей игры. «Дистанция» же предполагает некий разрыв между исполнителем и задуманным писателем образом.

Конечно, я не хотел бы, чтобы мои суждения звучали чересчур категорически — это всего лишь моя собственная точка зрения на определенные проблемы. Настоящий актер, как впрочем и каждый человек, должен не только улучшать свою квалификацию, но и размышлять над собой, над своим характером, над жизнью, современной действительностью. Размышления эти важны не только сами по себе, но и для того, чтобы в образе, который он воплощает, актер нес свое человече-

ское отношение к волнующим его проблемам. Наблюдая за крупными актерами, мы отмечаем, что каждому из них присуще свое, глубоко индивидуальное восприятие мира.

С чего начинаю я работу над ролью?

Прежде всего я стараюсь уяснить ее функцию в данном произведении, в его идейном звучании. Только потом начинаю подробный анализ. Подобное стремление прежде всего к целостному восприятию, к синтезированию больше свойственно обычно режиссерам, чем актерам. Впрочем, я ведь и в самом деле дипломированный режиссер-постановщик, хотя занимаюсь режиссурой меньше, чем мне хотелось бы. В театре я поставил одиннадцать спектаклей (в частности, «Гамлета»), один раз пробовал свои силы в кинорежиссуре (одна из новелл фильма «Запоздалые прохожие»), однако в основном занимаюсь сейчас актерской деятельностью.

Режиссурой я намереваюсь заняться всерьез впоследствии, когда сочту необходимым оставить актерскую работу.

Как актер я более всего люблю сотрудничать с теми театральными режиссерами, которые обладают умением целостно воспринимать произведение, которые знают, что и чему следует подчинить.

Если я замечаю у режиссера склонность к анализу, не подкрепленную одновременным ви́дением конечной цели, я обычно утрачиваю к нему доверие, начинаю приводить свои собственные доводы, между нами возникает разлад.

В кино же, хочу я или не хочу, я должен полностью довериться постановщику. Я не имею никакой возможности проверить то, что делаю; я не в состоянии убедиться в действенности моих усилий. Это не значит, однако, что в отношении к кинорежиссерам я более снисходителен, совсем наоборот. Им необходима не только способность соотнести даже самую незначительную деталь с общей направленностью всего произведения, но и огромное знание человеческой психики, не говоря уже о тайнах киноремесла.

Недавно я закончил сниматься в фильме «Закон и кулак» по сценарию Юзефа Хена. Фильм поставили известные режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский, у которых я снимался и в их предыдущем фильме «Гангстеры и филантропы». Новый фильм Гофмана и Скужевского рассказывает о событиях первых послевоенных дней. Содержание вкратце таково: группа людей по указанию уполномоченного правительства едет в небольшой город, чтобы установить в нем власть. Оказывается, что за исключением одного все они преступники. Естественно, возникает драматическое столкновение. Я играю положительного героя и очень беспокоюсь, поскольку, как известно, именно положительные герои не всегда завоевывают симпатии зрителей.

Буду играть еще в двух фильмах, которые сейчас снимаются. Это «Рукопись, найденная в Сарагосе» режиссера Войцеха Хаса по замечательной повести Яна Потоцкого (начало XIX века) и «Пепел» по мотивам романа Стефана Жеромского в постановке Анджея Вайды. В настоящее время мне трудно сказать об этих ролях что-либо конкретное, поскольку работа над ними только началась.

Во всяком случае, в первом из этих фильмов я преображаюсь в испанца, комментатора представляемых событий. Фильм этот представляет собой фантастико-приключенческую комедию. В фильме «Пепел» мне предстоит создать образ князя Гинтулта — аристократа, который постепенно начинает симпатизировать повстанцам (действие происходит в конце XVIII и начале XIX века) и в конце полностью посвящает себя делу свободы и становится борцом за независимость.

Варшава

«Гангстеры и филантропы»



С просьбой рассказать о себе, о своем искусстве, о фильмах, в которых он снимался, мы обратились к известному американскому актеру Джеку Леммону. Мистер Леммон сообщил, что с подобной же просьбой к нему обратилась недавно редакция американского журнала «Плейбой», и выслал нам для опубликования в журнале копию своей «статьи-интервью» и фото с автографом.

«Статью-интервью» Джека Леммона мы публикуем с незначительными сокращениями.

Отдельные суждения и оценки Джека Леммона, разумеется, субъективны, однако мы полагаем, что читатели с интересом ознакомятся с высказываниями одного из крупнейших американских актеров об актерском мастерстве, о его методе работы над ролью, о режиссерах, с которыми он работал, о современном положении американского кино.

Джек ЛЕММОН

Ключ к мастерству и ключ от «Квартиры»

Чем глубже я постигаю актерское искусство, тем больше нахожу общего между работой актера и психиатра. Актера интересуют причины человеческого поведения. Задача его в том, чтобы сказать: «вот почему» и затем донести это до публики — так же как психиатр поступает с пациентом.

Мне никогда не встречался хороший актер, который был бы глуп. Он может быть младенцем в эмоциональном отношении, но глупым — ни в коем случае. Если хочешь найти ключ к пониманию людей, желаешь их постичь, узнать — яркий, восприимчивый ум необходим. Талант, который составляет только 20 процентов того, что необходимо актеру, может проявиться лишь после того, как актер понял, п о ч е м у данный герой ведет себя именно так; тогда актер использует свой талант, чтобы передать свое восприятие публике. Именно в этом, на мой взгляд, ключ к подлинному актерскому мастерству.



Как только актер поймет это, он должен также понять, что режиссер — художник с гораздо большими творческими возможностями, чем актер. У режиссера больше возможности полностью высказать свои мысли, чем у актера. Хороший актер может придать своей роли всяческие оттенки, которые в состоянии существенно изменить замысел автора и режиссера. Но актер, в моем представлении, в большинстве случаев не является создателем; он интерпретатор. Ему дан текст, даны действия его персонажа, и он интерпретирует их для автора и для режиссера.

Я наблюдал хорошее актерское исполнение в плохом фильме, но никогда мне не приходилось видеть, чтобы благодаря хорошему актерскому исполнению плохой фильм имел успех, и, думаю, никогда этого не увижу. Чем больше я играю в кино, тем большим уважением я проникаюсь к сценаристам и режиссерам, которые дают мне в руки орудие производства. С таким режиссером, как Билли Уайлдер, например, я готов даже использовать вместо сценария телефонную книгу.

— Такого же ли вы высокого мнения о режиссере Ричарде Куине и сценаристе-режиссере Блейке Эдвардсе, с которыми вы вместе работали в шести картинах?

Все трое страдают старой театральной болезнью, довольно редко встречающейся, — талантом. Естественно, его больше всего у Билли, потому что он начал делать картины, когда те двое еще были детьми. У Билли есть свой стиль, индивидуальность, но они никогда не бывают назойливы, не идут в ущерб фильму. Впрочем, этими качествами обладают все трое. Если же стиль режиссера настолько индивидуален, что это становится доминирующим фактором в фильме и зрители это чувствуют, то режиссер сам себя губит. Уайлдер, Эдвардс и Куин, слава богу,

не навязывают свою режиссуру до такой степени, чтобы зрители это ощущали. Как только это случается, зритель теряет способность сопереживать, он сидит и думает: «Черт возьми, что это он делает с камерой?»

— Есть у этих режиссеров еще что-нибудь общее?

Да. Мне легко с ними работать, ибо при всем их таланте они не подавляют актера. Никогда не было случая, чтобы они деспотически навязывали свои идеи актеру. «Хорошо, — говорят они, — давайте прочтем еще раз. Играйте, как считаете нужным». И не добавят больше ни слова, пока не увидят, что́ нового вы привносите в образ. И хотя все трое хорошо представляют себе, чего они хотят, они никогда не игнорируют тот факт, что актер может прибавить нечто свое, ценное, к тому, что они уже наметили.

Вы были бы поражены, узнав, как много так называемых хороших режиссеров, особенно под нажимом экономических обстоятельств — только бы поскорее выпустить фильм,— благоговейно придерживаются заранее разработанных схем. Эти трое действуют совсем по-другому. Работая над фильмом, они не дают пространных, подробных указаний. Одной фразой они могут блестяще выразить все то, на что огромному большинству режиссеров, переливающих из пустого в порожнее, понадобятся часы.

— Не подрывает ли это привычные представления о психоаналитическом методе работы над ролью — методе Актерской студии?

Меня выводит из себя, когда каждого неопытного юнца называют актером с собственным методом. Если какому-нибудь актеру для того, чтобы почувствовать тошноту, необходимо вначале где-нибудь в углу вырвать, — это его право. Мне этот метод не подходит. Я видел, как один актер крутился волчком, чтобы сыграть пьяного, и до того довертелся, что вломился в дверь и разрушил декорацию. Естественно, у каждого актера должен быть свой метод подготовки себя к той или иной роли, но такой вот метод я лично не признаю.

— Какой же у вас метод?

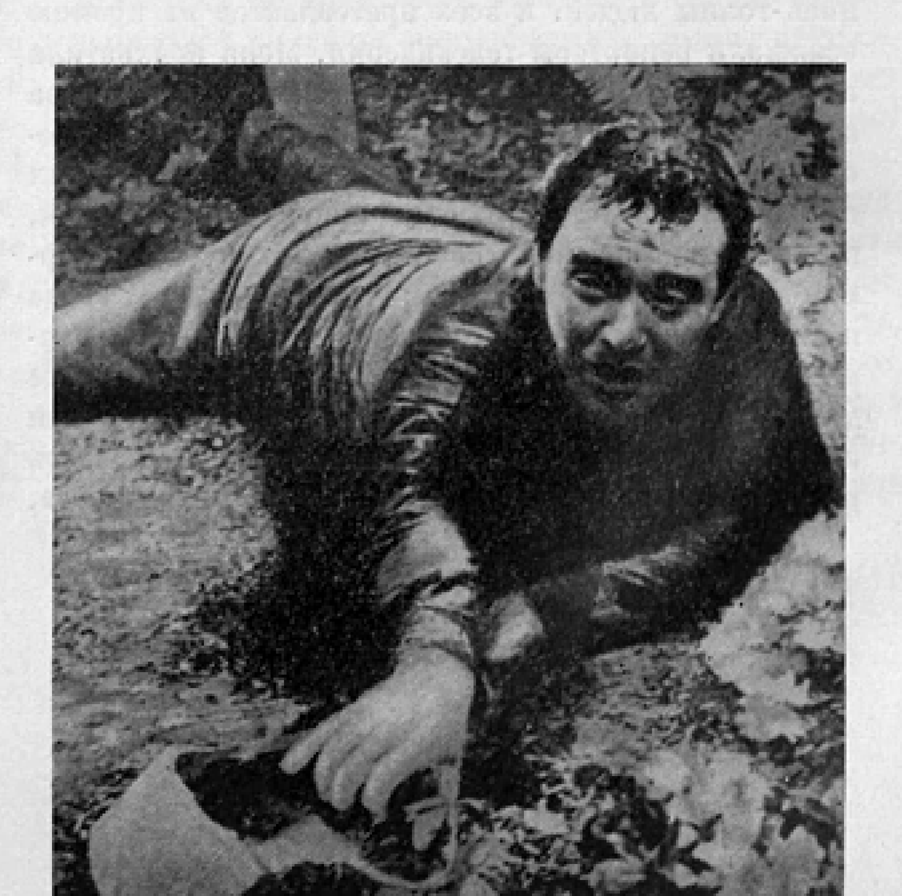
Если несколько лет назад режиссер говорил мне, что на странице десятой нужно «быть счастливым», я отвечал ему: «Я не могу сыграть счастливого. Объясните мне, п о ч е м у я должен быть счастливым». Когда я стал глубже вдумываться в это, я понял, что единственный, кто может объяснить мне все «почему» человеческого поведения, — это я сам. Поработав со многими молодыми, умными режиссерами, которые объясняли и анализировали все до малейших подробностей и давали великолепную мотивировку поступков героев, я стал умолять их сказать, чего они хотят в конечном итоге, и пре-





«К в а р т и р а»

«Д н и в и н а и р о з»



доставить мне самому заботиться о том, к а к этого достичь.

— И много вы прилагаете усилий, чтобы достичь этого?

Полагаю, не мало. Когда я по-настоящему вхожу в роль, которая меня волнует, я начинаю требовать от себя так много, что порой мне кажется, я никогда не смогу добиться цели. Когда, например, мы закончили съемки «Квартиры», я считал, что роль мне начисто не удалась.

Чтобы сыграть серьезную роль и почувствовать от этого удовлетворение, актер должен погрузиться в свой маленький внутренний мир. Я целиком перевоплощаюсь в героя, которого играю. Даже в те вечера и свободные дни, которые я провожу с друзьями, я все еще чувствую себя героем того фильма, в котором снимаюсь. Иначе невозможно. Он — это я, и я — это он. Когда я снимался в «Квартире», я в течение нескольких месяцев был этим беднягой, который ничего не смыслит в жизни. Я так слился с этим образом и так боялся, что он у меня не получится,— ведь никто никогда не узнает, сколько пота и крови, сколько душевных сил я вложил в эту работу.

Я получил Академическую премию (премию «Оскар») за «Мистера Робертса», но так никогда и не видел конца фильма, потому что был очень недоволен собой в финале. Я знал, что мне предстоит сыграть великолепную роль, прекрасно написанную. И я чувствовал такую ответственность, что удовлетворить высоким требованиям, которые я бессознательно предъявлял к себе, было трудно.

— Разве премия «Оскар» не убедила вас, что вы успешно сыграли эту роль?

По правде говоря, нет. Успех — это всегда чье-то мнение о тебе, и оно не всегда соответствует твоему собственному мнению о себе самом — хотя, конечно, получить такую премию для меня было почетно. Почетно? Более того: я был как громом поражен. Я просто стал нервнобольным. Я вспоминаю торжественный вечер вручения премии, когда я ехал на машине в Пэнтеджис, сбился с пути и опоздал. Все кругом было освещено юпитерами, и вокруг здания собрались толпы людей, и всех претендентов на премию осаждали репортеры телевидения. Меня подхватила волна людей, и я, чтобы удержаться, схватился за загородку, удерживающую толпу. Она была свежеокрашена, и краска еще не просохла. И вот я стоял так, в белом галстуке и дедушкином фраке, с рукой, выпачканной зеленой краской. Я полез было в карман за носовым платком. Там его не оказалось. Тогда я сунул выпачканную в краске руку в другой карман и стал обтирать ее внутри. В этот момент, ясное дело, телевизионные операторы направили свои камеры на меня и стали показывать меня во весь рост. Потом вдруг они навели камеры ниже пояса. В этот миг зрителям на экранах представилось довольно странное зрелище. Казалось, что у меня чесотка в самом неподходящем месте. Когда я наконец от них избавился, я направился к входу и стал искать билеты. Билетов нет. Я оставил их дома. Я должен был объясниться, прежде чем войти, и доставил массу неудобств, потому что никто не знал, какое мне отведено место. Затем, когда объявили мою фамилию, я был так взволнован, что чуть не упал, выходя на сцену. Когда мне вручали премию, рука моя все еще была измазана краской. Но в этот момент мне было решительно все равно, чем измазана моя рука — фиолетовой, черной или какой другой краской. Я был слишком потрясен.

— В прессе были восторженные отзывы об исполнении вами главной роли в фильме «Дни вина и роз». Вы были среди претендентов на премию «Оскар» и за эту роль. Исполнением ее вы тоже были недовольны?

Во многих отношениях — да. Впрочем, в целом, если бы даже сам фильм и не получил хвалебных отзывов, я все равно считал бы его удачным — просто потому, что он отличается от традиционного голливудского шаблона. Сценарист отбросил в сторону избитые рецепты. В сценарии не было даже счастливой концовки. Для этого требуется мужество. Ну кого, к черту, интересуют избитые приемы и шаблонный сюжет? Гораздо важнее попытаться сделать что-либо действительно значительное, использовать все свои возможности и сделать это на самом высоком профессиональном уровне. Это единственный путь, если вы хотите создать что-то по-настоящему художественно ценное. Я знаю, к примеру, Билли Уайлдер считает, что лучшие фильмы — это фильмы левого направления — других он не признает — и что теперь недостаточно выпускать просто хорошие картины. Зрители не хотят больше довольствоваться тем, чем их кормили все эти годы. Лучшим примером фильма нового левого направления является «Ловкач».

— Один критик назвал вас «типично американским парнем». Не считаете ли вы, что вы создаете на экране именно такой образ?

Что ж, давайте посмотрим. Я не обладаю внешностью Джека Армстронга или, скажем, фигурой и квадратной челюстью Тэда Хантера и Троя Донахью, у меня нет и никогда не было присущей им сексапильности, того животного магнетизма, который вызывает лавину восхищенных писем поклонниц или чего-то такого иного, что заставляет их визжать и кричать от восторга. У меня даже имя не такое простецкое, типично американское, как, скажем, Хантер или Хадсон. Я вспоминаю, когда я впервые появился в Голливуде, чтобы сниматься в моей первой картине «Это должно случиться с вами», покой-

ный Гарри Кон, глава фирмы «Коламбиа пикчерс», позвал меня к себе в кабинет и сказал, что ему не нравится мое имя, и ему хотелось бы его сменить! Он привел мне массу аргументов: «Критики будут всячески обыгрывать его. Будут издеваться над вами». «Пускай», — сказал я. «Как я могу допустить в нашем деле имя «Леммон»*. Публика сживет вас с экрана», — сказал он. «Я не собираюсь его менять», — сказал я ему. «Вы должны его сменить», — сказал он. «На какое? — спросил я. «На Леннон», — сказал он. «Они решат, что я русский революционер», — сказал я ему. «Нет, — сказал он, — то был Ленин. Я специально проверил это». Ну тут я упал с кресла и стал над ним хохотать так, что он прямо из себя вышел. Но я не изменил свое имя — и во всяком случае, все обошлось не так уже плохо.

Я собираюсь сниматься в кино и в 60 лет — если меня не прикончит продюсер или не собьет машина, — но только при том условии, если я и тогда буду актером, а не просто «типажем».

— Несмотря на то, что вы зарекомендовали себя хорошим актером и в комических и в серьезных ролях, зрители больше считают вас комиком, чем драматическим актером, не так ли?

Конечно, комиком. Они не считают меня явным актером-комиком, у которого комическая походка или стиль речи, или свои особые трюки, но мое имя всегда в той или иной мере связывают с жанром комедии. Я, кстати, не согласен с теми, кто считает необходимым наклеивать ярлык на фильм: драма — так драма, комедия — так комедия. Нельзя наклеивать ярлык на жизнь. Всякий, кто называет фильм «Квартира» комедией, просто дурак. Это и драма, и любовная история, и комедия — все вместе. Те немногие критики, которые неблагоприятно отозвались о «Квартире», были единогласны в одном, что картину эту тем не менее нельзя назвать ни комедией, ни драмой. А по-моему, об этом просто не к чему и говорить. Зачем мы должны соглашаться с каким-то идиотским, предвзятым мнением о фильме? Это явная нелепость. Жизнь есть жизнь. Именно поэтому я снимался в «Вине и розах». В первой трети картины очень много комедийных моментов, легкости и романтики, и я там играю как раз такого героя, какого ждет от меня публика. Мне хотелось объединить его жизнерадостность с другими теплыми черточками в его характере, чтобы, когда герой попадает в беду и ситуация становится драматической, публика ему посочувствовала. Это лучше чем дать клиническое исследование алкоголизма, когда люди покидают кинозал и говорят: «Да, быть алкоголиком паршиво. Надо последить за собой — поменьше пить». К черту такой вывод. Я хотел, чтобы они посочувствовали этому парню, как человеку.

Если автора одолевает желание высказать свою личную точку зрения и делает он это грубо, так, что отдельные сцены становятся как бы авторским комментарием, а герои просто высказывают мнение автора, — провал такому фильму обеспечен. Актеры должны вести себя, как живые люди, авторский комментарий должен органически вытекать из той сюжетной ситуации, в которой они участвуют. Правда, это случается редко. Фильм «Квартира» представляет пример правильного решения этой проблемы. Фильм этот — личный комментарий автора о мире бизнеса, о том, как живет сегодня определенная прослойка нашего общества. Уайлдер сделал простую вещь: чтобы выразить свою мысль, он посадил розу в помойное ведро. Он заставил вас переживать за парня и девушку — героев фильма. Обстоятельства, в которых они очутились, выражают точку зрения режиссера; герои не были просто рупорами идей автора. Многие молодые наши драматурги этого не понимают.

— Вы говорите это на основании личного опыта?

Да. Четыре года назад я сыграл на Бродвее роль в пьесе «Лицо героя». Написана она была очень талантливым драматургом, но я почувствовал, что автор допустил просчет: я не действовал, а всего лишь высказывал идеи автора. Образа я не создал. Я просто произносил длинные речи.

— Несмотря на провал «Лица героя», намерены ли вы когда-нибудь еще играть на сцене?

Конечно, если подвернется хорошая пьеса. В игре на сцене перед живой аудиторией есть приятное чувство непрерывности действия. Вы играете свою роль, напряжение нарастает, и вы налаживаете общение с людьми, сидящими в зале. Вы по-настоящему чувствуете роль, вы живете ею. А аплодисменты, помимо того, что они ласкают ваше самолюбие, заставляют почувствовать, что зрители поверили в вас. В Голливуде дело обстоит совсем по-другому. Я люблю сниматься в фильмах, но часто это продолжается по пять-шесть месяцев, и трудно бывает держаться на одном эмоциональном уровне и чувствовать непрерывность действия. Вы снимаетесь в сценах, вырванных из контекста. Вас окружают всякого рода технические работники и кроме них — прожекторы, камеры, декорации. То на тебя напускают облако дыма, то дают команды где стоять, как говорить. Вы в самой гуще всего этого, а вам велят вести себя, как любовник, проявлять страстность, быть лиричным или быть по-настоящему смешным. Если вы не сможете забыть всех этих окружающих вас людей, вы не сможете сыграть убедительно. А между съемками вы позируете для рекламы, даете

* «Lemmon» звучит по-английски так же, как «lemon», что имеет несколько значений: лимон, неприятный человек, мулат.

интервью репортерам, приходят гримеры, чтобы прибавить последний штрих, костюмеры — все это мешает вам вживаться в роль. Все это я рассказываю к тому, чтобы выложить свои обиды против Голливуда. За последние двадцать лет беда голливудских фильмов в том, что большинство кинопродюсеров уделяют только 10 процентов внимания актерскому исполнению; 90 процентов их энергии уходит на что угодно, только не на искусство. Энергия их расходуется на всякого рода выдумки, сделки, рекламу, объявления и сбыт. Но ведь успех или провал актера или картины в целом зависят в конечном счете только от того, что происходит на небольшом пространстве экрана.

— Другой небольшой экран — телевизионный — это та область, которая вас еще больше огорчает, не так ли?

Нет, я не так резко настроен против телевидения, как это было год назад. Мне кажется, теперь появилась какая-то надежда, ибо хуже, чем сейчас, положение в телевидении уже стать не может. Телевидению остается только стать лучше. Это все равно как сказать молодому писателю: «Примирись с полной неудачей и начни все сначала».

В прежнее время, когда все говорили, что телевидение отвратительно, я всегда считал, что оно не так уж плохо. А теперь, когда всякие тузы его расхваливают, я считаю, что оно довольствуется посредственностью.

— Что дает вам основание так думать?

Это средство общения основано у нас ныне на одной главной предпосылке: вам не предлагают зрелище как таковое, а рекламируют товар. В то время как фильм или театральная пьеса говорят сами за себя. Не требуется особого ума, чтобы понять, что чем доступнее зрелище, тем более широкому кругу людей будет продан рекламируемый товар. Вот они и пытаются удовлетворить вкусы как можно большего количества зрителей. А между тем, как известно, вкусы не у всех одинаковы. Поэтому они умышленно страхуют себя, чтобы не обидеть кого-нибудь, все время чего-то опасаются, вставляют в конце свадебную музыку или что-нибудь в этом роде, чтобы домашней хозяйке это понравилось и ей захотелось купить побольше рекламируемого товара. Другими словами, телевидение опошляет весь творческий процесс. Писатель пишет в кратчайший срок, они снимают получасовой фильм минус пять минут рекламы, и все это за два-три дня. А на часовой фильм уходит пять дней. То, что при этом получается, едва ли можно вообще назвать искусством.

— Вы снимаетесь не более чем в двух фильмах в год. Неужели в перерывах вы не страдаете от бездействия?

Хоть мне порой и делается тошно от бездействия, но приходится быть осторожным. Гораздо хуже было бы играть просто ради того, чтобы играть, даже если бы я знал, что роль эта по мне. Серьезные американские актеры, а я считаю себя таковым, только в одном завидуют английским актерам: благодаря системе, существующей у них в кино, всякому известному актеру вполне разрешается играть ту роль, какую ему хочется, какова бы она ни была по объему. Американская система кинозвезд этого не допускает. Эти правила были нарушены Монти Клифтом и Джуди Гарланд в фильме «Суд в Нюрнберге», но надо сказать, вокруг этого поднялся невероятный скандал. То, что они выбрали для себя небольшие роли, многие сочли невероятным. По контракту звездам не положено этого делать: они тем самым как бы унижают свое «звездное» достоинство. Все это, конечно, страшная чепуха.

— Не кажется ли вам, что успех Клифта и Гарланд является признаком того, что система кинозвезд идет к упадку?

Возможно. Я бы это только приветствовал. Уже сейчас ушло в прошлое то время, когда известный актер был почитаем чуть ли не как божество. Я всегда играл главным образом простых парней. И поэтому ко мне относятся, скорее, как к сослуживцу, чем как к какой-нибудь знаменитости, присутствие которой заставляет людей держаться на расстоянии и шептать друг другу: «О боже, да ведь это тот самый Джорджи Фафуфник!» Поэтому простой парень, которого я никогда раньше не встречал, держит себя со мной на равной ноге. Когда я иду по бульвару Санта Моника, меня нисколько не удивляет, если люди подходят ко мне и говорят: «Эй, рядовой Пулвер, здорово это ты взорвал помещение прачечной в «Мистере Робертсе», так что мыльная пена полетела во все стороны». Или: «Как поживает твоя теннисная ракетка, парень?» Если вы помните, в фильме «Квартира» я процеживал через теннисную ракетку спагетти. И в течение долгого времени, даже когда я находился в Европе, мне подавали в гостинице ключ от номера со словами: «Эй, Джек, ты никому не отдашь свой ключ?» Дело дошло до того, что это уже стало действовать мне на нервы.

Но это уж мои личные огорчения, а вообще-то говоря, есть одно очень ободряющее изменение, которое произошло в системе кинозвезд за последние годы. Участие звезд в фильме не является больше гарантией того, что картина будет иметь финансовый успех. Фильм должен иметь свои достоинства, независимо от того, кто в нем участвует, если не говорить об одном-двух исключениях. Разумеется, некоторые звезды привлекают публику. Но обычно если участие этих звезд привлекает публику к фильму, который не представляет из себя ничего особенного, то про-

исходит это потому, что предыдущий фильм, в котором они играли, имел успех. Такая история случилась со мной несколько лет назад. После фильмов «Некоторые любят погорячее» и «Квартира» я заключил кабальный договор на чепуховый фильм под названием «Самый негодный корабль в армии». Картина по значительности никак не шла в сравнение с первыми двумя, но, черт побери, принесла доход в шесть миллионов долларов, так как зрители шли посмотреть меня. Но я не думаю, что смог бы подряд сняться в двух таких фильмах и принести компании шесть или семь миллионов дохода.

Мне всегда казалось, что нужно установить какую-то скользящую шкалу оплаты людям, занятым в рискованных профессиях, таким, как, скажем, спортсмены и актеры. Их профессиональная занятость может быть очень недолгой, хотя платят им немалые деньги. Представьте себе, что через пять лет, несмотря на то, что я, может быть, физически все еще буду работоспособен и актерских способностей у меня не поубавится, я уже не буду пользоваться благосклонностью публики. Или со мной что-нибудь случится, и доходы мои сразу значительно снизятся. А накоплений у меня никаких не будет. Но между тем я не собираюсь убивать себя, откладывая на черный день. Мне кажется диким, что столько людей тратят свою жизнь, отказывая себе во всем, лишь бы оставить после себя деньги. Мне непонятно, чем гордятся те, кто сами всю жизнь гнут спину и заставляют гнуть других, чтобы скопить себе побольше денег; то странное уважение, которым у нас окружены такие люди, кажется мне идиотским и безумным. Такая цель мне совершенно непонятна. Я не отрицаю, что деньги — вещь важная, но иные, кроме денег, ничего в жизни не видят. Если работа не приносит удовлетворения, не все ли равно, сколько денег при этом получаешь, — удачи все равно нет. Когда я окончил Гарвардский университет, многие мои однокурсники не знали, чем заняться в жизни. Единственное, что их заботило, — сколько денег они хотели бы заработать в год, в каком доме и где жить, какую машину приобрести. Основной целью их было прочное положение в обществе и обеспеченная жизнь — никаких иных стремлений они не знали.

Для меня же здравый смысл и целеустремленность — а в моем деле это означает быть хорошим актером и все время совершенствовать свое мастерство — гораздо важнее финансового успеха. И я хотел бы передать это моему сыну. Можно иметь пять миллионов долларов и кончить жизнь самоубийством, а газеты будут считать такого человека счастливым — ему, видите ли, просто не повезло, и он умер. По мне же, такой человек и не знал, что такое счастье. При всех своих деньгах и престиже он покончил с жизнью потому, что не знал, ради чего жить.

— Если профессиональное удовлетворение для вас важнее материального успеха, не жалеете ли вы, что подписали кабальный контракт, который принудил вас сниматься в таком фильме, как «Самый негодный корабль в армии», — критика отнюдь не встретила этот фильм с восторгом?

Конечно, жалею, потому что при этом я лишаюсь творческой свободы. Однако должен сказать, что за немногими исключениями в фильмах, которые мне были не по вкусу, я не снимался.

Впрочем, снимаясь в плохих фильмах, получаешь волей-неволей и некоторую пользу. Учишься подчинять себе плохой материал, делать его более драматическим, волнующим. Это заставляет раскидывать мозгами, стараться достичь лучшего драматического эффекта в той или иной сцене, вопреки всем помехам. Помехи иногда могут сослужить хорошую службу.

Уайлдер добился блестящего эффекта в «Квартире», поставив в одном из эпизодов меня как актера в неловкое положение. Там, если помните, есть сцена, когда я прихожу к себе на работу и мне надо позвонить по телефону нескольким моим начальникам, чтобы сообщить каждому из них, что свидания, которые намечены у них сегодня вечером в моей квартире, не могут состояться, так как квартира понадобится мне самому. После того как Уайлдер снял сцену так, как она написана, он сказал мне: «У вас насморк». И вот получилось, что в то время как я названиваю по телефону то одному, то другому, меня, то есть, конечно, не меня, а моего героя, все больше и больше одолевает насморк. Мне как актеру это, конечно, нелегко, но зато творческое удовлетворение получаешь громадное. Сцена получилась гораздо смешнее, чем в первом варианте. И причина этому, мне кажется, та, что зрителю легко отождествить себя с моим героем — ведь нет человека, который когда-либо в своей жизни не попадал в неловкое положение, который бы не понимал, что это значит.

— Вы в данном случае тоже не исключение?

Никоим образом. В конце сороковых я работал в Олд Ник Мьюзик холле — это был перестроенный кинозал, расположенный на Ист-Сайде в Манхэттене. Зал был огромный и почти всегда пустовал. Я думаю, что зрители туда вообще ходили только по той причине, что после первой рюмки — когда они заглядывали в буфет — им приходилось идти обратно по очень наклонному проходу между рядами, и это доставляло всем массу удовольствия. Мы ставили старомодные мелодрамы, пускали немые фильмы с титрами, давали вокальные и танцевальные номера. Я работал там еще и зазывалой — завлекал

публику всякими возгласами, вроде: «Эй, послушайте, заходите, таких фильмов вы еще никогда не видели». Тогда я был моложе и нахальнее. На мне держалась вся программа, кончал я ее раздачей пикантных фотографий. И вот как-то в один из вечеров я играл перед аудиторией из двух человек. Парня и девушки. Это во всем огромном зале. Целых пятнадцать минут я старался перед ними, и, когда ушел, они даже не похлопали мне. Вот так. Да, в свое время мне пришлось немало попотеть, но проглотить обиду в тот вечер было очень уж нелегко.

— Это самое неловкое положение, в которое вы когда-либо попадали?

Ничего подобного. За несколько лет перед этим я только что поступил в Гарвард и проходил специальную военную подготовку. Это было в середине зимы 1944 года, и каждое утро нам приходилось вставать в шесть часов, натягивать шорты и резиновые тапочки, выбегать на улицу и со всех ног бежать через мост и вдоль Чарльз Ривер. Мы проделывали этот круг дважды. На второй день пребывания в Гарварде у меня появилась блестящая идея, что можно избавиться частично от этой дурацкой тренировки, если отстать, нырнуть в кусты, а потом снова присоединиться к бегунам, когда они будут пробегать по второму кругу. Итак, на следующее утро я пробежал по мосту позади всех, потом скользнул в кусты и, ликуя в душе, стал ждать, пока эти олухи не появятся снова на мосту. Они так и не появились. Именно в это утро, конечно в первый и последний раз, после первого круга их отозвали назад по причине холодной погоды — было ниже нуля, а я так и остался мерзнуть снаружи в моих шортах, рубашке с открытым воротом и резиновых тапочках. Так в первую неделю своего пребывания в колледже я заработал насморк. Немногие студенты Гарварда могут этим похвастаться.

— Извлекли ли вы из этого какой-нибудь урок?

Конечно, извлек. Держись подальше от армии. А если невозможно, поступай так: никогда не выскакивай на улицу, во всяком случае зимой, не прихватив с собой одеяла и не припрятав в кустах фляжку.

Перевела с английского Н. ВЕТОШКИНА

Збигнев ПОДГУЖЕЦ

Почти все о польском телевидении

Польское телевидение располагает телецентрами в Варшаве, Лодзи, Кракове, Катовицах, Гданьске, Познани и Щецине, а также девятнадцатью ретрансляционными станциями. Около 60 процентов площади Польской Народной Республики, где живет 75 процентов населения страны, находится в радиусе действия телецентров. Число зарегистрированных телевизиров (по данным на начало 1964 года) превысило 1,3 миллиона. Согласно данным массовых опросов, наиболее интересные передачи просматривают возле каждого телевизора от шести до десяти человек. Следовательно, польские телевизионные передачи регулярно смотрит только в пределах нашей страны около десяти миллионов человек.

Каковы перспективы развития телевидения в Польше? По приблизительному подсчету число телеабонентов в 1970 году должно превысить 3 миллиона, в 1975 году — 5 миллионов. В связи с этим необходимо резко увеличить продолжительность телепередач (сейчас она составляет в среднем семь часов в день), а также возложить на телевидение ряд новых функций, в частности в области просветительной работы среди взрослого населения (планируется организация серий общеобразовательных передач для телезрителей на уровне техникумов и университетских курсов). Уже в 1965 году продолжительность телепередач возрастет до десяти часов в день.

К этому же времени будет сооружена часть сети, позволяющая одновременно передавать две программы. Большинство программ будет транслироваться из Радио- и телевизионного центра в Варшаве, на строительство которого затрачено около 1 миллиарда злотых. Центр будет иметь пять студий, предназначенных для телевидения, из которых две будут сданы в эксплуатацию в 1965 году.

Завершение строительства центра планируется на 1970 год.

Театральные программы. «Театр — наиболее популярная из наших программ», — утверждает главный редактор художественных программ польского телевидения Станислав Кущевский.

И действительно, во время показа телевизионных спектаклей аудитория достигает максимального количества — до 10 миллионов зрителей, что превосходит годичное число посетителей всех польских театров, даже если бы они играли круглый год.

Постараемся хотя бы коротко представить профиль польского телевизионного театра.

Его основу, его сердцевину составляет так называемый Театр телевидения, премьеры которого происходят еженедельно — по понедельникам. Его репертуарный диапазон чрезвычайно широк и охватывает произведения как классические (от Эсхила и Шекспира до таких польских драматургов, как Богуславский или Фредро), так и современные (например, «Изгнанники» Джойса, «Океан» Штейна или «Судья и его палач» Дюрренматта). Из недав-

них постановок, которые заслуживают особого внимания, следует назвать прежде всего «Кордиана» Юлиуша Словацкого в постановке режиссера Ежи Антчака. Спектакль этот опроверг бытующее мнение, что в телевидении должны преобладать пьесы камерные, с небольшим числом действующих лиц, с преобладанием крупных планов, преимущественно психологические.

Широко и умело используя в телевизионном театре кинематографические средства, Антчак доказал, что можно поставить телевизионный спектакль с размахом и что он будет одновременно интимным. Эта удачная проба несомненно указала одно из важнейших направлений поисков телевизионного воплощения классических произведений драматургии.

Некоторым дополнением телевизионного театра являются театральные пятницы, подготовляемые областными студиями. Ведущее место в этом отношении занимают студии Катовиц и Лодзи. В частности, Катовицкая телестудия показывает серию постановок «Современный театр», которой стремится внести свой вклад в торжества по поводу двадцатилетия народной Польши. Среди этих постановок следует назвать инсценировку произведения Ярослава Ивашкевича «Слава и хвала» и «Год 1944» Яна Кушмирского.

Лодзинская телевизионная студия занималась до сих пор прежде всего популяризацией классического репертуара. Были это, как правило, малоизвестные пьесы выдающихся драматургов. В репертуаре этого театра имелись также инсценировки известных романов или повестей (например, «Отец Горио» Бальзака, некоторые произведения Мопассана).

Из других театральных форм надо назвать Литературную студию, занимающуюся постановкой современных произведений, которые по своей тематике связаны с явлениями, нам наиболее близкими, более всего созвучными с жизнью современного человека. Так, например, недавно была подготовлена постановка по повести Владимира Тендрякова «Короткое замыкание».

Существует также Поэтическая эстрада, в которой показаны среди других такие достижения современной поэзии, как стихи Квазимодо.

Что касается деятельности Малого телевизионного театра, то она проявляется в приспособлении для телеинсценировок прежде всего философских литературных текстов.

Тут осуществлены интересные пробы перенесения на малый экран таких произведений как, скажем, «Жак-фаталист» Дени Дидро.

Коллектив «Студио 63», которым руководит известный актер и режиссер Адам Ханушкевич в своих постановках ищет новые формы телевизионных спектаклей. Например, в постановке Мариана Марцинского «Процесс в Льеже» черты телевизионного повествования приданы подлинным фактам. В спектакле «Пять секунд» Януша Пшимановского сделана попытка несколько расширить понятие времени, представив зрителям последние мгновения из жизни экипажа пылающего танка.

Чтобы картина театральной жизни на телевидении была возможно более полной, следует назвать еще Театр сенсаций «Кобра» и Театр фантастики «Сфинкс».

В телевизионном театре принимают участие наиболее выдающиеся польские актеры: в 1963 году перед телевизионными камерами выступили 500 деятелей искусств в 2100 ролях. В телевидении сотрудничают выдающиеся театральные и кинорежиссеры. Назовем хотя бы Анджея Вайду или Станислава Воля.

Информационно-публицистические передачи. В этой группе передач следует назвать «Телевизионный дневник», отличающийся широким разнообразием форм подачи информации: от чтения газетных сообщений, киноинформации до телепередач непосредственно с места действия. Эта форма часто используется при передаче последних известий со всех концов Польши, когда во время передачи «Дневника» в программу включаются местные телецентры, передающие сообщения о важнейших событиях в своих районах. Если говорить о зарубежных сообщениях, то одной из последних сенсаций было подключение польского телевидения к «Евровидению» спустя два часа после трагической смерти президента США Джона Кеннеди. Да, уже через два часа после убийства начались телепередачи из США.

Гораздо чаще, чем раньше, появляются на экранах телевизоров слова «связываемся с Москвой» или «связываемся с Прагой», что постепенно вытесняет практиковавшиеся до сих пор телефонные сообщения. Таким образом телевидение начинает все более успешно опережать в смысле оперативности даже ежедневную прессу.

Так, в прошлом году польские телезрители имели возможность как бы непосредственно присутствовать при подписании Московского договора о частичном запрещении испытаний ядерного оружия, а также «участвовать» в полетах советских космонавтов.

Иным родом сотрудничества в этой области является «Дружба» — обменный журнал государств, входящих в систему «Интервидения», передаваемый из столиц государств социалистического лагеря раз в месяц и информирующий о последних новостях в политической и хозяйственной жизни этих стран.

Большим вниманием аудитории пользуются телевизионные дискуссии на политические и хозяйственные темы. Круг выдвигаемых общественно-моральных проблем (например, в передаче «Все мы судьи» — дорожные происшествия, перевоспитание молодых преступников и т. п.) диктуется самой жизнью. События, о которых повествует телепередача, показываются зрителям либо в форме инсценированного отрывка с участием актеров, либо в виде кинодокументов, зафиксировавших эти события, как они происходили в действительности.

Это создает основу для дискуссии перед телекамерой: в дискуссии принимают участие как представители общественности, так и признанные специалисты, которые как бы работают вместе со зрителями над изучением причин зла и средств его ликвидации.

К публицистическим относятся также передачи журнала «Многоточие» — пятнадцатиминутные еженедельные передачи сатирического характера. Диапазон выдвигаемых в этих передачах проблем необычайно широк — от квартирных неурядиц до недостатков в торговле или снабжении. Все это подается в легкой форме, в виде куплета или песенки. Постоянными исполнителями в «Многоточии» выступают известные актеры Ян Коциняк и Ян Кобушевский.

Размер статьи, к сожалению, не позволяет не только расска-



«Кабаре старших панов». Ежи Васовский (слева), Барбара Крафтувна и Ереми Пшибора

зать, но даже перечислить весь комплекс публицистических передач на разнообразнейшие темы. Назовем лишь некоторые из них: «Миниатюры», затрагивающие самые различные вопросы, «Контуры» (по вопросам экономики), «Клапс» (кино), медицинские, военные и другие. В публицистических выступлениях на темы культуры наиболее серьезное место занимает журнал «Пегас». Кроме ежемесячных обозрений событий в стране он время от времени готовит программы, дающие представление о культурной жизни наших соседей. «Пегас» уже имел визиты в Москву, Берлин, Прагу.

Разумеется, следует обратить внимание читателей еще на один факт: немало времени и места во многих передачах посвящено особенно актуальным вопросам, а также истории Польши. Во многих передачах поднимаются темы, связанные с историей Польской Объединенной Рабочей партии или Войска Польского.

Научно-популярные передачи. В этой группе передач наибольшие заслуги принадлежат еженедельному журналу «Эврика», который выработал для себя собственные формы телевизионной популяризации науки и техники. Больше всего места он отводит успехам в завоевании космоса, а также движению рационализаторства и изобретательства. Из других популяризаторских передач следует назвать деятельность «Телевизионного университета». Это действительно своего рода университет, предназначенный буквально для всех. Лекции в «Университете» читают выдающиеся специалисты и одновременно блестящие популяризаторы, что обеспечивает телезрителям всякий раз добросовестно и понятно преподанную порцию научных знаний. Большим успехом пользуются циклы историко-научные, среди которых «Как смотреть произведения искусства» или «Как смотреть фильм». Существуют еще школьные телепередачи «В утренние часы», предназначенные для учащихся и осуществляющие своеобразную помощь школе (почти все школы, находящиеся на территории, где есть телевизионная сеть, имеют телевизоры).

Развлекательные передачи и кинофильмы. Лучшими польскими развлекательными передачами являются «Кабаре старших панов» и «Микс». Первое основано на специфическом юморе двух главных действующих лиц. В «Миксе» выступают лучшие театральные и киноактеры, исполняющие песенки, скетчи. Признанием телезрителей пользуется также цикл развлекательных передач «Познакомимся», в котором одним из постоянных конферансье выступает киноактер Богумил Кобеля.

Собственно кинопередачи в большинстве состоят из художественных фильмов, до этого показанных в кинотеатрах. Известной новинкой в этой области был первый польский многосерийный телевизионный фильм «Полет», поставленный Марианом Мажинским и Анджеем Павловским, — документальный репортаж о дружбе людей, живущих в разных странах. Готовятся художественные фильмы специально для телевидения.

Вопросы телевидения в прессе. Интерес к телевидению в Польше, разумеется, огромный. Интенсивно проводятся социологические исследования телевизионной аудитории, осуществляемые бюро изучения и оценки передач комитета по делам радио и телевидения. Больше всего места одиннадцатой музе посвящает единственный в Польше кинотелевизионный еженедельник «Экран». Помимо всесторонней оценки театральных передач в подробных рецензиях в этом журнале много места занимает публицистическая деятельность телевидения в постоянной рубрике «Из блокнота рецензента».

В «Экране» публикуются также статьи по теории телевидения, а также зарубежные корреспонденции, дающие представление о телевидении во всем мире. Кроме того, публикуются беседы с творческими работниками телевидения (режиссерами и авторами), а также с популярными актерами.

Подробную информацию о телевизионных программах публикует еженедельник «Радио и телевидение». Было издано также много книг о телевидении, но основные из них трактовали эту тему с технической стороны. Нам не достает работ в области телевизионной эстетики, таких, скажем, как ставшая популярной не только в СССР, но и у нас, в Польше, книжка Владимира Саппака.

В текущем году положение, вероятно, несколько поправится, потому что в производстве находится книга, написанная Ежи Панским; кроме того, литературное издательство в Кракове подготовило сборник телевизионных сценариев Станислава Лема «Лунная ночь». Государственное научное издательство наметило издание социологических работ, которые расскажут о влиянии телевидения на нашу жизнь и привычки. Может быть, они послужат поводом к изучению телевидения как основного средства формирования массовой культуры.

Варшава

Перевели с польского
О. БЕНЮМОВ и Л. СТАНКЕВИЧ

«ИНСПЕКТОР И НОЧЬ»

(Болгария)



Новая картина режиссера Рангела Вылчанова «Инспектор и ночь» совсем не похожа на его предыдущий фильм «Солнце и тень». Настолько не похожа, что если их сравнивать, то легко подумать, что эти фильмы создавались разными режиссерами. Впрочем, ни одна из четырех картин Рангела Вылчанова — «На маленьком острове», «Первый урок», «Солнце и тень», «Инспектор и ночь» — не похожа на другую.

Значит ли это, что у режиссера нет своей темы в искусстве, не выработалась собственная творческая манера?

Я бы ответила на этот вопрос так: Вылчанов — тот, которого мы знаем сегодня, — весь устремлен в будущее, он еще ищет свою тему, свой материал, свой почерк в режиссуре, и похоже, что он знает, где все это лежит.

В различных интервью, опубликованных в болгарской печати, режиссер настойчиво возвращается к одной и той же мысли: «Желаешь одного, а получается совсем другое. Мне, например, хочется создать фильм на тематику, связанную с сельской жизнью...»

И я думаю, что мы еще будем зрителями деревенского фильма Вылчанова, фильма, в котором воплотятся все лучшие стороны его дарования — смелая энергичность, устремление к глубокому психологическому анализу, тенденция к обобщениям. Это в будущем.

Однако вернемся к настоящему — к фильму «Инспектор и ночь».

Этот фильм снят Рангелем Вылчановым по сценарию известного болгарского писателя Богомила Райнова. Режиссер очень бережно отнесся к литературной основе фильма, усилив то, что было в сценарии лучшего, отличительного. Для сценариста такой режиссер, как Вылчанов, — сущий клад!

Не часто встречается такое умение внимательно прочитать сценарий!

«Инспектор и ночь» — фильм приключенческий, криминальный, с острым, точным сюжетом. Он решен как бы в двух планах: как история раскрытия преступления — убийства — и как история инспектора, который в силу своей профессии вмешивается в судьбы разных людей, помогая хорошему, убирая с дороги плохое.

В главной роли фильма — заслуженный артист Георгий Калоянчев.

Выбор этого актера для исполнения роли детектива был неожиданным и смелым. Калоянчев — комедийный актер. Он впервые снялся в такой роли. По его собственным словам, он сначала был удивлен тем, что ему приходилось делать в фильме «Инспектор и ночь», а потом «испытал какое-то странное чувство забвения собственного «я»: Георгий Калоянчев постепенно покидал меня, уступая место инспектору».

Актер с помощью режиссера воплотил на экране убедительный, живой характер. Его герой — инспектор — это не только умный, внимательный и находчивый человек, но и человек добрый, имеющий большой жизненный опыт, охотно философствующий в манере чуть грустной и одновременно исполненной юмора. Грустный юмор, ироническое подшучивание над собственной судьбой, воплощенные в монологе героя, сопровождающем весь фильм, составляют как бы контрапункт развертывающегося действия.

Само по себе действие картины, во всяком случае, его внешний ход — классический образец детектива.

Вот его абрис: найден труп пожилого человека — бывшего частного детектива. Смерть наступила от отравления. Подозрение падает на нескольких человек. Среди них доктор Колев, исповедующий философию цинизма, заблудшая девица Жанна (ее роль исполняет очень популярная в Болгарии актриса Невена Коканова), инженер Славов, некий красавчик-стиляга, завсегдатай баров Том, пошлые супруги Баевы, адвокат Димов... Пестрая галерея персонажей или вполне отрицательных, или заблудших, нуждающихся в помощи, чтобы выбраться на верный путь.

Инспектор приходит ко всем этим людям ночью, как бы с черного хода, неожиданно, ибо те, к кому он идет, — порождение ночи, люди, боящиеся света и солнца.

Разоблачая их, вытаскивая их на свет, инспектор делает это во имя человека, которому должно житься чисто и светло... По ходу действия героиня фильма Жанна не случайно вспоминает рассказ Хемингуэя, который так и называется «Там, где чисто, светло».

Фильм хорошо снят талантливым оператором Димо Коларовым, он любит строить эпизоды и сцены на остром световом контрасте. В соответствии с авторской задачей и жанром фильма кадр почти всегда погружен во мрак, из которого фонарик инспектора выхватывает, высвечивает лица.

В ярком, разоблачающем свете этого фонарика лица людей, на которых он направлен, выдают их сущность: мелочность, жадность, пошлость, отчаяние, страх, цинизм, надежду...

Наиболее интересны в новом фильме Вылчанова сцены, которые происходят в комнате убитого, где инспектор поджидает прихода тех, кто мог быть замешан в убийстве... Неожиданно здесь появляется

Жанна. Казалось бы, теперь все улики против нее, но богатый жизненный опыт инспектора, его понимание людей не позволяют ему сразу довериться факту. Он вновь и вновь допрашивает девушку — что было между ней и убитым, что произошло в ночь, когда он умер?

Так постепенно нити, поначалу очень тонкие, приводят инспектора к доктору, который знал о неизлечимой болезни убитого, ненавидя его, дал ему яд — цианистый калий.

Есть в фильме и сцены, к сожалению, неудачные, вполне ординарные, есть и персонажи, никак не объясненные. К таким я бы отнесла все сцены с юным стилягой Томом, сцены, в которых инспектор вступает в драку с парнем и уж, конечно, побеждает его в единоборстве.

Приключенческий и детективный жанр — не частый гость на болгарском экране (впрочем, и у нас тоже), а интерес к нему очень велик у зрителей. Есть большая категория людей, не пропускающих ни одного приключенческого, детективного фильма. Эти люди не любят, чтобы им разжевывали сюжет с первого кадра, они хотят видеть на экране приключения острые, ситуации неожиданные, любят, чтобы сердце замирало, чтобы было страшно за жизнь героя, не зная, чем окончится действие... Эти люди острейшим образом ненавидят скуку. Впрочем, кто ее вообще любит?!

Ведь уж так много появляется у нас на экранах фильмов скучных, пресных, унылых, иной раз и многозначительных, но с прописной моралью; фильмов, в которых развязка становится ясной чуть ли не с первого кадра!

Уж так много этих фильмов, что в борьбу с ними пора встать и веселой комедии и приключенческому фильму.

И не следует при этом считать приключенческую картину искусством второго сорта, стыдливо утверждать в том случае, если фильм приключенческий получается, что это-де не чисто приключенческий жанр, что тут есть характеры, психология, мысль...

Так как будто бы в хороших классических приключенческих и детективных произведениях все это отсутствует!

Чепуха это! В бульварных и бездарных произведениях, конечно, отсутствует, в хороших всегда есть!

Я решительно за приключенческие фильмы и детектив! Это жанры трудные, чтобы ими овладеть, надо знать хорошо жизнь, иметь богатейшую фантазию и острый ум.

Но кто сказал, что всем этим не обладают наши сценаристы и режиссеры!

Изменить нужно отношение к таким произведениям, прислушаться к мнению зрителей и больше заботиться о том, чтобы были интересными, увлекательными наши фильмы.

Когда фильм Рангела Вылчанова «Инспектор и ночь» выйдет на экраны, я думаю, что его будут смотреть охотно и с удовольствием — сюжет в нем острый, закручен он мастерски, мысль четкая, ясная, правильная. Борьба инспектора с людьми, являющимися порождением ночи, показывается во имя победы света.

Л. Погожева

«ЛЮБОВНИЦА»

(Швеция)



Юноша по имени Ян влюблен одновременно в двух женщин — в юную, неискушенную Берит и зрелую, познавшую жизнь и людей Оме. Ян неоднократно намеревается порвать связь с Оме, приносящую ему лишь горечь и нравственные муки, и обрести успокоение с Берит, которая способна дать ему прочное, тихое счастье. Но в итоге он лишается обеих.

Это «Любовь юноши», первая пьеса двадцатитрехлетнего Нурдаля Грига, написанная в 1927 году. И она удивительно схожа с «Любовницей», первым фильмом сорокалетнего шведского романиста Вильгота Шёмана, написанным и поставленным им в 1963 году. Именно это обстоятельство в особой степени делает фильм заслуживающим разговора. Дело куда интересней простого совпадения двух «треугольников» — в конце концов не так уж и много существует вариантов да и совпадение здесь не буквально: у Шёмана девушка мечется между своим сверстником и пожилым женатым мужчиной, то есть в некотором роде все иначе и даже как бы наоборот.

И все же, повторяю, сходство бросается в глаза, несмотря на то, что пламенные, пространные тирады григовских персонажей сменяются по-современному лапидарным, обытовленным диалогом, и вообще поэтика «Любовницы» в ее внешних приметах безупречно современна.

Однако оставим до поры до времени аналогии и обратимся непосредственно к фильму. Он — о любви, это чудесно, особенно если учесть, что буржуазное искусство наших дней настойчиво твердит о всеобщей атрофии присущих человеку здоровых, нормальных чувств. Фильм рассказывает о любви сильно, страстно и целомудренно, обманывая ожидания тех, кто чаял найти в «Любовнице» утонченную похабщину на фоне девственно-сурового пейзажа и новаторские изыски по части «смелых» съемок любовных сцен, коими завоевывают скандальную славу и признательность прокатчиков многие шведские фильмы. (Вильгот Шёман — один из представителей шведской «новой волны», возникшей как реакция на конформизм содержания и поэтики основной массы национальной кинопродукции.)

При всем при том фильм демонстративно прозаичен, он рафинирован в своей бытовой обстоятельности, в нем поэтизируется житейская проза. И если персонажи в сценарии зовутся просто Девушка, Юноша и Мужчина, то это не потому, что они фигуры символические, никакой символики нет и в помине, а напротив, дабы лишний раз заявить об их обыкновенности, якобы случайной избирательности, за которой кроется бесконечное множество схожих жизненных ситуаций и характеров. В самом деле, какая разница, зовут ли девушку Ингрид или Сигбритт, эту не бог весть как приметную представительницу легиона конторских девушек, которые, наспех запив булочку стаканом молока, мчатся утром в переполненной стокгольмской подземке на работу; отпечатав положенное количество бумаг и ответив на положенное количество телефонных звонков, устало бродят по дешевым универмагам в поисках уцененного, но вполне еще приличного крика моды, зевают в кулачок на новом бергмановском фильме во второэкранном кинозале, а дотащившись до окраинной своей комнатушки с печным отоплением, перелистывают в постели одолженный у товарки томик стихов Харри Мартинссона и гасят ночник...

Впрочем, обыкновенность отнюдь не означает стертость, и не такая Биби Андерссон актриса, чтобы удовольствоваться изображением чего-то среднеарифметического. Ей фильм обязан всем значительным, что в нем есть, и премию фестиваля в Западном Берлине за лучшую женскую роль она получила по праву. Итак, поначалу идиллия с Юношей — все так по-человечески понятно, так искренне и покойно, так непритязательно... слишком уж покойно и непритязательно. И сколь ни ценным представляется Девушке надежность, уверенность и покой, которые приносит в ее жизнь Юноша, сколь ни благодарна она ему, все это стирает страсть к Мужчине.

«Любовница» м о г л а б ы стать фильмом о драме девушки — «среднего» человека, интуитивно восстающего против посредственности, против стандартизации душевных движений и мечтаний, которые непременно сопутствуют стандартизации мелкобуржуазного обихода и мышления.

Мужчину героиня встречает в каком-то присутственном месте, где должен состояться какой-то конгресс, к которому оба имеют какое-то служебное отношение. Он деловитый и представительный, у него жена, сын, автомобиль, собака и ему недостает сильных ощущений. В финале Девушка, сознавая истинную цену «порывам восторга» человека, которого полюбила, говорит ему: «Ты ведь не меня любишь, неужели не понимаешь? Просто я напоминаю тебе о чем-то. О мечтах, о вычитанном в книжках». Лучший эпизод фильма — изображение мучительного дня, который должен был стать счастливейшим днем влюбленных. Девушка проводит его в своей комнате с раннего утра до позднего вечера, она вся — ожидание, беззаветное и попранное. Ее единственный партнер по эпизоду — телефон. Первый звонок застает ее на лестнице, она уже уходила на работу. Мужчина сообщает, что у него выдался свободный денек и они могут провести его вместе. Она остается дома, сервирует завтрак, хлопочет, и обыденные эти приготовления, словно посвящение в таинство, словно высокий и поэтичный церемониал, который прерывает другой звонок: придется подождать, у сына заболел зуб и его нужно отвести к врачу. Потом еще несколько звонков, судя по разговору, информация о том, как прошло лечение и насколько еще затянутся всякие домашние дела. Идиотские эти звонки, бестактно, оскорбительно диссонирующие с радостной отрешенностью героини от всего, что вне ее чувства, воздействуют на нее убийственно: так блекнет, тускнеет и съеживается цветок. Это блистательно сыгранный и снятый сверхкрупным планом широкого экрана психологический этюд; лицо, которое гаснет, сереет от невысказанной, невыплаканной душевной муки. И венец всего — торопливое, воровское, с оглядкой ночное посещение; в машине, поджидающей у подъезда, нетерпеливо гавкает пес, собственно, под предлогом собачьей прогулки и выкроил почтенный отец семейства пятнадцать минут для пылкой своей страсти. Здесь еще нужно добавить, что в роли Мужчины снимался Макс фон Сюдов, актер с внешностью и темпераментом викинга, само воплощение мужественности, так что эффект неотразимый...

«Любовница» м о г л а б ы стать фильмом о современном мещанине, который при всей внешней «современности» и «широте» пресловутых шведских вольных нравов живет той же мелочной, трусливой и фарисейской двойной бухгалтерией от морали, что и его стриндберговские прадедушки.

«Любовница» м о г л а б ы стать фильмом о возмужании чувств девушки, полюбившей мелкого тщеславца и сумевшей в конце концов стойко предпочесть горькое одиночество двусмысленному суррогату любви, о чистой и возвышенной натуре, которой предлагается довольствоваться копеечными страстями и благопристойными компромиссами.

Я так настойчиво употребляю несколько раз это самое «могла бы» не ради риторического эффекта, а потому что в фильме действительно содержится интересный исходный материал. А автор сделал все от него зависящее, чтобы уложить этот материал в прокрустово ложе фрейдовской концепции «любви-ненависти». Причем, если уж быть точным, положения Фрейда о зле как неотъемлемой части человеческого существа восприняты и преподаны Вильготом Шёманом в самом их базарном, вульгарном варианте. Все происходящее в его фильме старательно овеяно эдаким демонически-мистическим фатумом; нам пытаются внушить, что поступками и чувствами героев, в которых сами они не вольны, верховодит некий рок, некая бессознательная потребность героев истязать себя и других.

Нурдаль Григ, впоследствии замечательный норвежский писатель-коммунист, счел свою «Любовь юноши» мальчишеством едва ли не сразу же после премьеры. Куда более зрелый (по возрасту и жизненному опыту) Вильгот Шёман своей «Любовницей» весьма доволен и всерьез считает ее новым словом в киноискусстве. Он сознательно осмысливает реальный жизненный материал вне его социального содержания. О том свидетельствует фильм, о том свидетельствуют высказывания Шёмана во время его недавнего пребывания в Москве. «В Швеции сейчас нет социальных проблем. Меня интересуют чисто психологические проблемы», — сообщил он и поделился замыслом нового фильма. Это будет история о пожилой женщине, ее любовнике и ее дочери, к которой она любовника ревнует.

Странная какая-то «новая волна»: в ее пене явственно проглядывают рудименты пятидесятилетней давности...

Вл. Матусевич



«1 3 д н е й». Ани Баканова в роли Елены, Димитр Буйнозов в роли Васко

НОВЫЕ РАБОТЫ БОЛГАРСКИХ КИНЕМАТО-ГРАФИСТОВ

Болгарские кинематографисты завершили работу над несколькими новыми художественными фильмами.

Публикуем кадры из этих картин.

Фильм «13 дней» (сценарий Лозана Стрелкова, постановка Стефана Сырчаджиева) рассказывает о тех героических днях, когда народ Болгарии восстал в сентябре 1944 года против фашистских правителей и с помощью советских войск взял власть в свои руки.



«Н а е з д н и к»

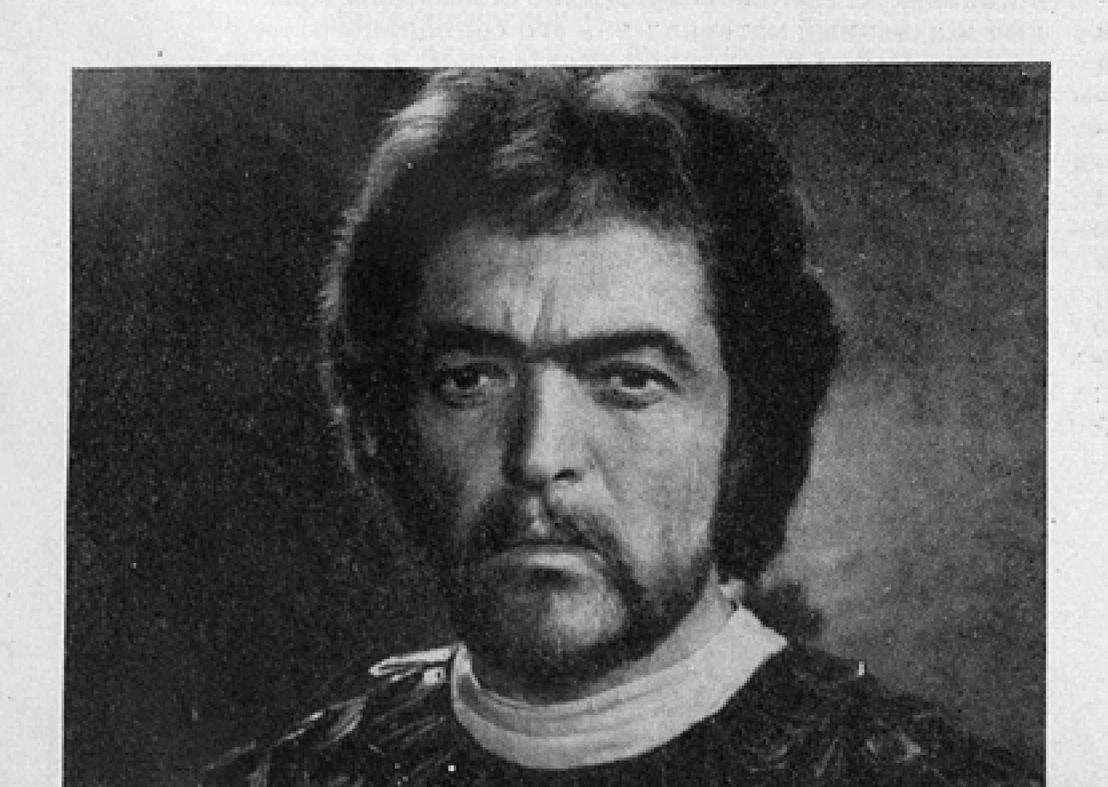
«И в а й л о»



«Н а е з д н и к» — фильм о современной болгарской деревне и тех преобразованиях, которые произошли в психологии людей за последние годы. В этом фильме один из лучших болгарских кинооператоров Г. Алурков дебютирует как режиссер-постановщик.

«И в а й л о» (сценарий А. Константинова и Н. Вылчева, постановка Н. Вылчева) переносит нас в средневековье, в эпоху междоусобиц и глубоких кризисов в истории Болгарского государства. Зрители увидят национального героя Болгарии — легендарного Ивайло, сменившего пастушеский посох на воинский меч, спасшего родину от татарских и византийских завоевателей.

«И в а й л о». Богомил Симеонов в роли Ивайло





АВСТРИЯ

Режиссер Ганс-Конрад Фишер работает над художественным музыкальным фильмом «Письма Моцарта».

Сюжет построен на основе писем великого композитора, в картине использована его музыка. Международный фонд Моцарта разрешил провести съемки в доме-музее Моцарта в Зальцбурге.

В роли Моцарта — Максимилиан Шелл.

●

На экраны австрийских кинотеатров вышел цветной документальный кинорассказ о девятых зимних Олимпийских играх в Инсбруке «В горах Тироля».

АНГЛИЯ

Режиссер Бэзил Дирден поставил на студии «Брайнстон» новый фильм «Куда бы отправиться?..» (автор сценария Майкл Релф).

Фильм рассказывает о беспросветном существовании рабочей молодежи, мечтающей вырваться из мира трущоб и нищеты. В главных ролях заняты Рита Ташинхем, Майк Сари, Бернард Ли, Дорис Хэйр, Барбара Феррис и Дэвид Эндрюс.

БОЛГАРИЯ

Проблемам документального фильма посвящена статья Григора Чернева, опубликованная в газете «Народна култура». Многие фильмы, как отмечает автор статьи, сняты со вкусом и профессиональным умением, но текст в них наивный, со штампованными фразами. Г. Чернев считает, что в документальный кинематограф нужно привлечь известных писателей, поэтов, публицистов, чтобы избегнуть сюжетного и композиционного однообразия, которым грешат, например, «Ребята с нашего комбината» (режиссер Хр. Мутафов) и «Искатели нефти» (режиссер Б. Лазаров). Очень немногие кадры, пишет автор, наполнены очарованием непосредственно увиденного, прочувствованного; мало используется опыт Дзиги Вертова, съемка «скрытой камерой». По мнению Г. Чернева, наиболее интересные фильмы последнего времени — «Поэзия 1963» Хр. Цоликова и «Этюд» Н. Тошева.

ГДР

Телевизионный художественный фильм «Женни Маркс» — о жизни жены и верного друга Карла Маркса — создал коллектив кинематографистов во главе с режиссером Георгом Леопольдом. В заглавной роли — Гизела Май.

ГРЕЦИЯ

Прогрессивная печать страны высоко оценивает новую картину режиссера Нестора Мацаса «Выстраданный заработок», поставленную им по сценарию Костаса Асимакопулоса. Тема фильма — солидарность простых людей, их взаимопомощь в борьбе с социальной несправедливостью. В главных ролях: Орестис Макрис, Мирко Календопуло, Дора Янокопуло, Лефтерис Вурнас и Зои Фитуси.

●

О трагической судьбе деревенской девушки Марии, вынесшей немало невзгод и унижений от местных богачей, ее борьбе за правду и справедливость рассказывает новый фильм режиссера Фаноса Сандаса «От нас спрятали солнце», поставленный им по собственному сценарию. В фильме снимались Кети Папаника, Костас Ангелис, Зои Фитуси и Пасос Кевракас.

ИРАН

Герои нового фильма режиссера Архама Садре «Мигнула звезда», поставленного им по роману Махсана Вади, живут в XVIII веке. С помощью прорицателя они переносятся в современный Иран.

Этот сюжетный прием дал возможность создателям фильма показать несовместимость понятий героев о справедливости и чести с теми моральными нормами, которые существуют в наши дни в современном Иране. Они убеждаются, что в двадцатом веке бедному человеку живется далеко не лучше чем в восемнадцатом.

В главных ролях заняты популярные комедийные актеры Абди и Шабнам.

ИСПАНИЯ

Гран-при международного фестиваля в Сан-Себастьяне — «Золотую раковину» — получил американский фильм «Америка, Америка» (режиссер Элиа Казан). «Серебряной раковины» удостоена чехословацкая комедия — пародия на вестерны — «Лимонадный Джо» (режиссер Олдржих Липский). Награда за лучшую женскую роль присуждена Аве Гарднер («Ночь игуаны», США), премию за лучшую мужскую роль поделили: Морис Бирода («Приключения Саливена», Франция) и Ричард Аттенборо («Спиритический сеанс», Англия).

Гран-при в категории короткометражных фильмов получила чехословацкая мультипликационная картина «Плохо нарисованная курица» (режиссер Иржи Брдечка).

Премии ФИПРЕССИ удостоены «Америка, Америка» и «Лимонадный Джо».

На фестивале в Сан-Себастьяне впервые участвовала советская кинематография. Кроме конкурсного фильма «Два воскресенья» на фестивале был показан ряд других советских фильмов. Большой успех выпал на долю «Дон-Кихота», впервые показанного на родине Сервантеса. Зрители горячо приветствовали советскую делегацию, в которую входили и создатели «Дон-Кихота» Г. Козинцев и Н. Черкасов.

ИТАЛИЯ

Режиссер Джанлуиджи Полидоро снимает в Нью-Йорке художественный фильм «Не трогайте кошку». Это грустная история итальянца и его матери, перебравшихся в поисках лучшей доли в Соединенные Штаты Америки вместе с любимой кошкой. В главной роли снимается Уго Тоньяцци.

●

Италия — единственная капиталистическая страна в Европе, где число кинотеатров не сокращается, а увеличивается. В 1963 году открылось еще 164 кинозала. Считают, что одной из причин, привлекающих итальянцев в кино, является ухудшение содержания программ итальянского телевидения.

●

Анни Жирардо и Ренато Сальватори будут исполнять главные роли в новом фильме Валерио



Дзурлини «Солдатка». Сценарий фильма написан по мотивам книги итальянского писателя Уго Пирро, рассказывающей о событиях второй мировой войны.

●

Альберто Моравиа, совершая кругосветное путешествие, выступил в Нью-Йорке с лекцией «Писатель анализирует итальянское киноискусство». Моравиа заявил, что главная причина слабости итальянской кинопромышленности — отсутствие кредитов для постановки высокохудожественных фильмов. В кратком обзоре истории послевоенного кино Италии писатель подчеркнул, что итальянским режиссерам постоянно приходилось и приходится разрываться между требованиями искусства и требованиями коммерции. В ходе лекции Моравиа подверг подробному разбору последние фильмы Висконти, Джерми, Феллини, Антониони, Моничелли, Рози, Пазолини, Феррери.

●

Как мы уже сообщали в № 5 нашего журнала, Паскуале Феста-Кампаниле заявил о своем намерении поставить фильм о современном молодом поколении итальянцев, взяв за основу сюжета знакомый советскому читателю роман Васко Пратолини «Постоянство разума». В написании сценария участвовали Васко Пратолини, Феста-Кампаниле и Фабио Капри. Главные роли (Бруно и Лори) исполняют молодые актеры Сэми Фрей и Катрин Денёв; Энрико Мария Салерно приглашен на роль старого коммуниста-рабочего Миллоци. Съемки фильма ведутся во Флоренции, где происходит действие романа.

«Это будет,— сказал Феста-Кампаниле в одном из интервью,— быть может, первый фильм о молодежи нового поколения, рассматриваемой со стороны ее положительных качеств, показанной такой, какой она, я уверен, является на самом деле, а не такой, какой ее нам до сих пор представляло кино. Другими словами, это будет фильм о юношах и девушках, которые проявляют сознательный подход к жизни и к любви, задаются вопросом о том, что они сами представляют собой в политическом отношении и что представляет собой страна, где они живут».

Острую полемику в печати вызывает то обстоятельство, что режиссер пригласил на роли молодых флорентийцев — рабочего паренька Бруно и его подруги Лори — зарубежных актеров. Отвечая на критику, Феста-Кампаниле ссылается на пример Лукино Висконти, успешно снимавшего в своих фильмах «Рокко и его братья» и «Леопард» Алена Делона, Анни Жирардо и Берта Ланкастера. «Правдоподобны или нет персонажи, скажет фильм,— заявил режиссер.— Это будет зависеть от меня, от того, сумею ли я воплотить на экране двух молодых героев романа как итальянцев, живущих и действующих в итальянской среде».

●

«Моя супруга» — так называется новый фильм в эпизодах, съемки которого идут в Риме. Первый эпизод ставит режиссер Луиджи Коменчини. В главных ролях — Альберто Сорди и Сильвана Мангано, которые будут центральными персонажами во всех трех эпизодах. В первом эпизоде Сорди играет строительного подрядчика инженера Бартолетти, который ищет поддержки влиятельного политикана — депутата парламента (актер Клаудио Гора), чтобы осуществить крупную строительную спекуляцию. Для этой цели инженер использует свою случайную знакомую (Мангано), которую выдает за жену и знакомит с депутатом. Депутат столь же беспринципен, как и инженер-подрядчик: за взятку он приобрел роскошную яхту и разбогател, используя свое политическое влияние. Финал эпизода держат в секрете, однако есть все основания полагать, что два жулика — мелкий и крупный — прекрасно поладят между собой. Эта сатирическая комедия носит весьма актуальный характер для современной Италии, где газеты каждый день сообщают о спекуляциях недвижимостью, подобных показанной в фильме. Два других эпизода ставят Мауро Болоньини и Франко Росси.

В интервью, взятом на съемочной площадке, Сорди рассказал о своих планах на будущее. После окончания этого фильма он направится в Англию, где будет сниматься в фильме «Отважные мужчины в летательных машинах» (название представляет собой перефразированную строчку из популярной песни—строчку, которая однажды уже была использована для названия одного из лучших рассказов Уильяма Сарояна «Отважный юноша на летающей трапеции»). Сорди будет исполнять роль венецианского графа — одного из пионеров летного дела. Вернувшись в Рим, Сорди приступит к работе в фильме «Летающие блюдца». На шутливый вопрос репортера о том, не будет ли он, случаем, играть в том фильме марсианина, ибо все остальные роли им уже сыграны, Сорди ответил, что ему предстоит создать образ фоторепортера. Сорди также поделился своим намерением выступить в музыкальном обозрении и сниматься в музыкальной кинокомедии, в которой он в меру своих возможностей будет петь и танцевать. В заключение Сорди рассказал о своем отказе выступать в театральной комедии в одном из театров Бродвея.

МЕКСИКА

«Деревушка» — так называется новый фильм режиссера Эмилио Фернандеса, который он поставил по сценарию, написанному им совместно с Франсиско де Кабреро и Маурисио Магдалена. Картина рассказывает о борьбе жителей небольшой деревни за строительство школы, которому препятствует мэр богач дон Сезар. В главных ролях заняты Хосе Алонсо Кано, Колумба Домингес, Лилия Прадо и Фернандо Солер.

НОРВЕГИЯ

О трагической судьбе юноши Тонни, который не смог найти себе работу после выхода из тюрьмы и снова совершил преступление, рассказывает новый фильм режиссера Нильса Мюллера по сценарию Сверре Грана.

РУМЫНИЯ

В начале нынешнего года на киностудии «Бухарест» были созданы три творческих объединения, во главе которых встали опытные кинодеятели. Объединения создавались по тематическому и жанровому принципу.



В творческом объединении, руководимом Виктором Илиу, преобладает историческая тема. Режиссер Ливиу Чулей снимает фильм «Лес повешенных» по сценарию писателя Титуса Поповича, в основе которого лежит одноименный роман Л. Ребряну. Сам Илиу работает над двумя фильмами: «Хорья», посвященным вождю крупнейшего крестьянского восстания (по пьесе М. Бенюка), и киноповестью о современной жизни железнодорожников. О подпольной борьбе румынских коммунистов расскажет фильм молодого режиссера Л. Пинтилие «Воскресенье, 6 часов». Над новыми сценариями работают выпускники ВГИКа М. Саукан и Г. Турку, а также А. Блайер, С. Штиопул и А. Михелес. В качестве сценариста выступает и Л. Чулей, написавший сценарий по историческому роману М. Садовяну «Меч».

В объединении, руководимом молодым писателем П. Сэлкудяну, идут съемки фильмов «Квартал веселья» (режиссер М. Маноле), «Солнечная поляна» (режиссеры Д. Саизеску и Е. Григориу) и «Род Шоймаров» (режиссер М. Дрэган). Ион Попеску-Гопо приступает к работе над фильмом «Белый арап». В планах объединения — создание фильмов на революционную тематику. Так, режиссер М. Мурешан снимает фильм о крестьянском восстании 1907 года. Современности посвящают свои сценарии молодые писатели Н. Веля, Ф. Нягу, А. Михале.

Третье объединение возглавляет писатель и режиссер Ф. Мунтяну. Здесь сосредоточены экспериментальные поиски киностудии. Над комедией, основанной на произведении классика румынской литературы И.-Л. Караджале, работает режиссер Жан Джорджеску. В этом году выйдет комедия «Титаник-вальс» (по известной пьесе Т. Мушатеску). Ее снимает по сценарию, написанному самим автором пьесы, режиссер П. Кэлинеску. Фильм «Северное шоссе» посвящен подпольной деятельности коммунистов Румынии в 40-х годах и освобождению страны от фашистской оккупации. Молодым строителям социализма сегодняшней Румынии посвящен фильм режиссера В. Калотеску «Пять минут на размышления». Режиссер В. Попеску снимает приключенческий фильм «Шестой раунд».

●

«Память розы» — короткометражный фильм режиссера Серджиу Николеску — был отмечен премией на недавнем Каннском кинофестивале. Свой путь в кино Николеску начал в 1961 году короткометражным фильмом «Ракушки никогда не говорили», в котором автору удалось поэтично показать подводную жизнь Черного моря. Второй фильм Николеску «Обыкновенная весна» был премирован в Праге и Салониках и показан с большим успехом в Туре и Оберхаузене. Это было началом увлечения Николеску жизнью цветов, ее экспрессивной художественной передачей на экране. Герои нового фильма «Память розы» не только розы, но и время, которое беспрерывно меняет вид цветов, придавая им новые краски, движение, и человек, участвующий во всех этих превращениях.

●

В 1948 году в Румынии было 308 киноустановок, В 1956—1744, в 1963 — 5700. Число зрителей увеличилось с 3 миллионов в 1948 году до 191 миллиона в 1963 году.

СЕНЕГАЛ

В связи с проведением в Сенегале Недели советского фильма еженедельник «Африк нувель» опубликовал статью, посвященную советскому кино. Автор статьи указывает, что колониальные власти препятствовали демонстрации советских фильмов в Африке. Бывший генерал-губернатор Французской Западной Африки разрешил показ советского фильма о китобоях только после того, как были вырезаны все кадры с государственным флагом СССР. Африканские зрители не должны были знать, о китобоях какой страны идет речь.

«Мы можем только приветствовать Неделю советского фильма, проходящую в Дакаре. Она позволит нам познакомиться с искусством, которое мы слишком плохо знаем...»

«Советское кино, — пишет в заключение «Африк нувель», — это кино, для которого важнее всего человек и его будущее».



DAILY NEWS, SATURDAY, MARCH 21, 1964 22

MOVIES

• 'Dimka' Is Treasure Of Warmth, Wisdom

«Димка» — сокровищница теплоты, мудрости». Под таким заголовком нью-йоркская газета «Дейли ньюс» помещает рецензию на советский фильм «Я купил папу» режиссера И. Фрэза (фильм идет на экранах Соединенных Штатов под названием «Димка»).

Рецензент не одинок в своей высокой оценке фильма. Все ведущие американские газеты поместили статьи, в которых отмечают гуманизм фильма, его светлую, оптимистическую интонацию, прекрасные съемки Москвы.

Говард Томпсон пишет, например, в газете «Нью-Йорк таймс»:

«Располагая удивительно симпатичным мальчиком — героем фильма — Алешей Загорским, тонко чувствующим режиссером Ильей Фрэзом и одаренным блестящим воображением оператором Михаилом Кирилловым, студия Горького сделала из этой незамысловатой истории мягкий, тонкий, доходящий до сердца фильм».

Фильм «Я купил папу» с успехом прошел и по экранам других стран. Автор статьи в финской газете «Нюа прессен» отмечает, в частности, в фильме «свежий, непосредственный показ деталей, придающих действию живость и убедительность».



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Советским зрителям известен антифашистский фильм режиссера Збынека Бриниха «Эшелон из рая», рассказывающий о Терезинском гетто, о пропагандистской фальшивке, снятой нацистами в Терезине перед приездом в город международной комиссии Красного Креста.

Недавно во время ремонта жилого дома в Мшене (Центральная Чехия) была найдена кинопленка этого «документа» о «райской жизни в Терезине». Известный чехословацкий дирижер К. Анчерл узнал себя в кадре, заснятом на «концерте» в Терезине. Режиссер-документалист К. Кресслнамерен в своей новой работе сопоставить нацистскую «идиллию» с теми ужасами, которые имели место в этом «образцовом» концлагере.

●

Постановщик двух полнометражных фильмов для детей «Есть ли у вас дома лев?» и «Генерал» Павел Гобл ставит фильм-оперу «Антигона», в основу которого положена трагедия Софокла (автор либретто В. Ренч, композитор И. Крейчи).

ЧИЛИ

На экранах страны с успехом демонстрируется фильм режиссера Наума Крамаренцо «Три взгляда на улицу», поставленный им по собственному сценарию. Фильм состоит из трех киноновелл — «Мария», «Вещи из Арики» и «Кошачьи глаза», рассказывающих о простых людях Чили, их тяжелой борьбе за существование. В фильме заняты Франклин Касседа, Мануэль Суазо, Марсело Гаэтте и Карлос Моррис.

ШВЕЙЦАРИЯ

Действие нового фильма режиссера Франца Шнайдера «Страх перед насилием» (авторы сценария Вильгельм Трейгбиндер, Арнольд Кюблер и Франц Шнайдер) происходит в начале второй мировой войны, когда в Швейцарии ожидалось вторжение немецко-фашистских войск.

Герой картины немецкий коммунист Вернер Крамер эмигрирует в Швейцарию. Однако, поняв, что здесь он будет обречен на полное бездействие, возвращается в Германию, чтобы включиться в активную подпольную борьбу против фашизма. В фильме заняты Фред Таннер, Тереза Гизе, Майнрих Гретлер и Макс Маутцер.

●

Совместно с кинематографистами ФРГ Швейцария поставила полнометражный цветной фильм о международном турне футбольной команды города Франкфурта-на-Майне, посетившей ряд стран. Режиссер фильма Альфред Брюгманн. Оператор Фриц Медер.

ШВЕЦИЯ

В интервью, которое дал Ингмар Бергман корреспонденту парижского еженедельника «Экспресс», он заявил:

«Моя профессия — это театр. Я в первую очередь театральный режиссер. Именно в театре узнал я своих друзей Макбета, Фауста, героев Стриндберга, которые будут со мной всю жизнь. Таков один из корней моего творчества, из которого рождаются и мои фильмы. Фильм — это личное письмо, это личный контакт со зрителем. Я не могу создать фильм, если мне нечего сказать. В театре мне безразлично, есть ли у меня или нет, что сказать. В театре я воплощаю в плоть и кровь то, что увидел другой. Я могу существовать без фильмов, но я не могу существовать без театра.

Подчас художник в кино чувствует себя совершенно пустым. Тогда он должен остановиться. Для иных это катастрофа, ибо они ничего другого не умеют делать. Я же, когда мне нечего сказать в кино, иду в театр».

Ингмар Бергман пожаловался корреспонденту на ограниченный бюджет, который связывает его при постановке картин и принуждает работать очень быстро.

— Почему в ваших фильмах не видно современной Швеции, сегодняшних проблем, разве общество, мир, в котором вы живете, вас не интересуют?

— Это опять недоразумение! Мне кажется, что я в своих картинах говорю о современной Швеции, стараюсь ответить на ее проблемы. Только я пытаюсь затрагивать самую суть проблем, а не ходить вокруг да около. Видите ли, здесь, в Швеции, у нас есть все. Или скорее, мы живем в иллюзии, что у нас есть все. Но в этой жизни мы испытываем пустоту, словно мы заброшены богом, назовите это как хотите, и испытываем потребность в интеллектуальном стимуле, который возместил бы все недостатки материальной и социальной стороны жизни.

Именно эту пустоту я и пытаюсь отразить в своих картинах...

ЮГОСЛАВИЯ

Комедию Бранислава Нушича «Путешествие вокруг света» экранизирует режиссер Соя Йованович. Это история приключений Йованчи Мицича (его играет Миодраг Петрович-Чкаля), отправившегося вокруг света, но в конце концов возвратившегося в родную Ягодину.

В оформлении фильма принимает участие Душан Вукотич.

ЯПОНИЯ

«Кровавый путь» — так называется новый широкоэкранный фильм режиссера Сацуо Ямамото. Сценарий картины написал известный режиссер Кането Синдо по одноименному роману Тацуо Исикава. В центре фильма — образ честолюбивого и беспощадного финансиста, не гнушающегося никакими средствами для достижения своих целей. В фильме заняты Су Ямамура, Аяко Вакао, Эйдзиро Тоно и другие.

●

Творческий коллектив под руководством Кендзи Фукасаки завершил постановку фильма «Смелый вызов». В основу сценария, написанного Садзи Куратаро, положена история, которая могла бы иметь место в сегодняшней Японии. Герою фильма — прогрессивному журналисту Куроки — удается напасть на след подпольной организации, которая при сотрудничестве с американской военщиной нелегально снабжает оружием реакционные режимы в странах Юго-Восточной Азии, и разоблачить ее деятельность. В главных ролях: Кодзи Дзуруо, Тацуро Умемийя, Таецуро Тамба и другие.



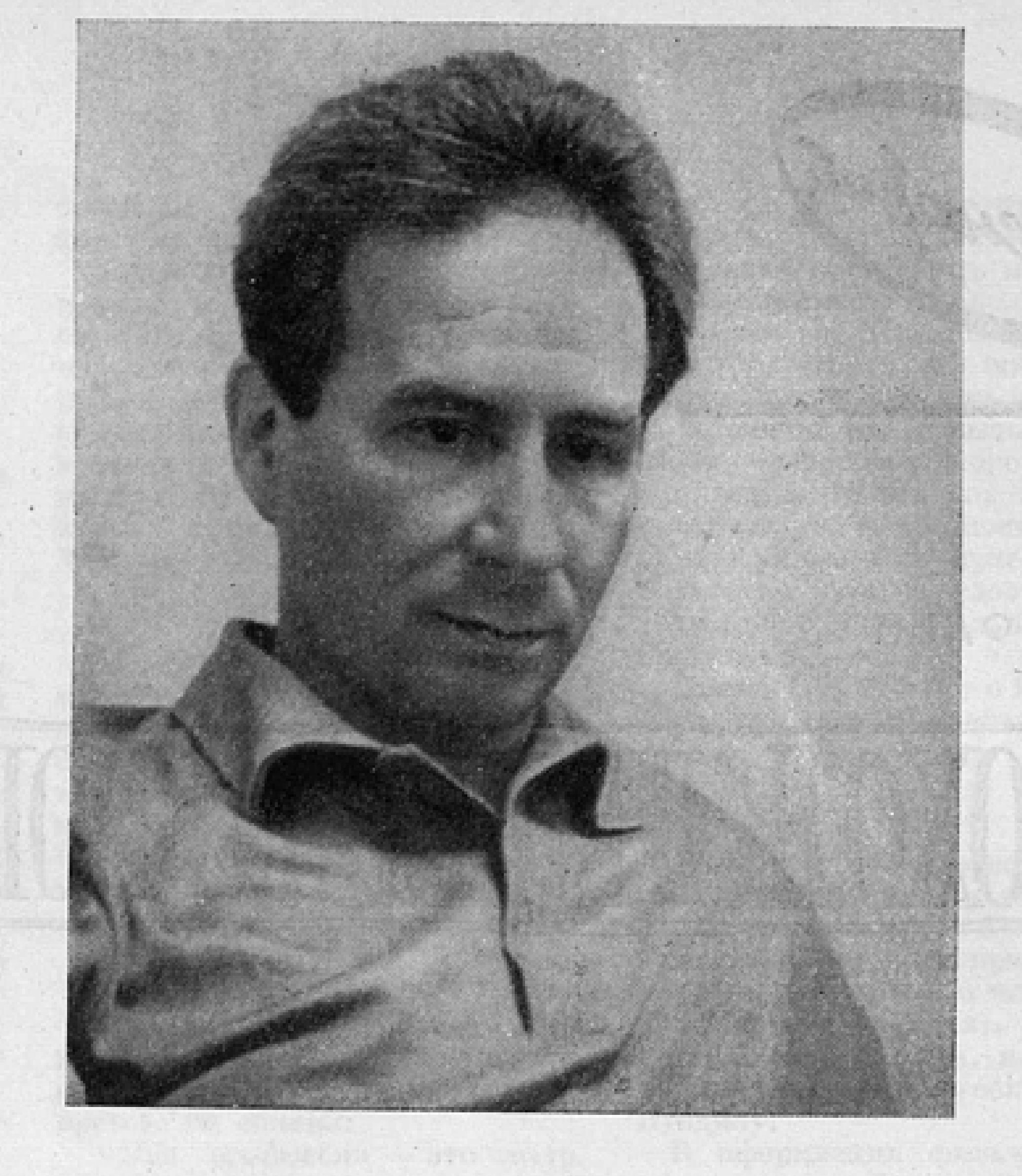
А. ВОЛОДИН

ПОХОЖДЕНИЯ ЗУБНОГО ВРАЧА

Р. ГРИГОРЬЕВ

Трасса соединяет сердца

Искусство Кино



А. ВОЛОДИН

ПОХОЖДЕНИЯ ЗУБНОГО ВРАЧА

Райздрав помещался в белом двухэтажном доме, который возбуждал мысли о покое и выздоровлении или о несерьезной болезни, когда ты лежишь на белой постели и посматриваешь в окно.

Чесноков оставил чемодан у секретарши и вошел в кабинет заведующего.

Заведующий производил впечатление симпатичного, простого и способного человека. Он посмотрел доброжелательно, еще не зная, зачем тот пришел.

— Здравствуйте, моя фамилия Чесноков.

Заведующий обрадовался.

— Наконец-то! Здравствуйте. Что с вами стряслось?

— Я задержался,—уклончиво ответил Чесноков.

На следующее утро Чесноков проснулся рано. Он нажал кнопку будильника, чтобы не звонил, а сам поднялся и присел к окну.

На улице было солнечно и пусто.

Он достал плоскогубцы из чемодана, походил по комнате, нашел крепко вбитый гвоздь и быстро вытащил его. Положил этот гвоздь на стол, еще походил вдоль стен и вытащил из дверного косяка шуруп. И тоже положил на стол. Затем он вынул гвоздь из стула, но так как стул после этого стал шататься, он теми же плоскогубцами вбил гвоздь обратно.

Он сунул плоскогубцы в карман, снова присел к окну и начал писать письмо. «Здравствуй, Женя! Итак, я приехал. Через полчаса мне уже идти на работу, а я не могу...»

Он не стал дописывать письмо и начал одеваться, не спеша, как человек, знающий что ничего хорошего его впереди не ждет.

Одевшись, он вышел на улицу и зашагал по ней, глядя то направо, то налево.

В нашем городе люди ходят по улицам медленней, чем в Москве, медленней, чем в Ростове, примерно так, как в Костроме или Кинешме. Третий век не спеша прошел по его улицам, и теперь здесь все о чем-нибудь напоминает. Здесь есть дома каменной кладки восемнадцатого столетия, есть улочки, особняки и парки, напоминающие о купечестве разных гильдий, о студенческих вечеринках, о декадентских стихах, здесь непременно когда-то жил и работал А. Н. Островский или А. П. Чехов — вот в этой беседке он любил сидеть. Город с бывшими торговыми рядами, с новыми стандартными домами, с бывшей главной площадью, которая начинается солидно, но сразу же катится вниз к реке, и с новой центральной площадью, которая просторней и пустынней, чем старая, и рассчитана на толпы новых поколений.

На городскую поликлинику Чесноков набрел неожиданно, оробел и повернул назад. Потом остановился, поглядел на нее словно бы от нечего делать, как посторонний.

Поликлиника находится у нас в старом особняке с двумя полногрудыми девами, которые, кажется, специально высунулись из стены, чтобы внушать посетителям уважение к здоровью.

Чесноков зашел внутрь, на всякий случай держась так, будто попал сюда случайно. В коридоре он миновал немногочисленных больных, которые сидели в ожидании у разных кабинетов, и остановился перед кабинетом зубного врача.

Дверь была отворена. У зубоврачебного кресла стоял приземистый пожилой человек, похожий на такелажника с гуманитарным образованием. Он весь был словно сплюснут сверху, чтобы таскать тяжести, а глаза смотрели ясно и умно. Голос у него был приспособлен, чтобы орать с палубы на пристань, но он говорил тихо.

— Потерпите,— сказал врач и включил бормашину.

Чесноков, страдая за больного, поморщился.

Отпуская своего пациента, врач заметил Чеснокова, обрадовался и вышел в коридор.

— Здравствуйте, — сказал он радушно.— Заходите.

— Я? — испугался Чесноков.

Врач рассмеялся, протянул руку и представился:

— Рубахин.

Чесноков пожал протянутую руку и сказал:

— Вы, наверно, ошибаетесь...

— Нет, я не ошибаюсь, — засмеялся Рубахин. — Привыкайте к тому, что в нашем городе все всем известно.

Он продолжал посмеиваться удивлению Чеснокова, тот тоже вежливо посмеялся в ответ и вошел в кабинет. Здесь стояло еще одно кресло, около него, так же как и возле первого,— бормашина, стеклянный шкаф и столик.

— Вот это ваше рабочее место, вот это ваш инструмент, халат, а вот это ваша тетрадь для записей. Акклиматизируйтесь и приступайте.

— Приступим, — вяло согласился Чесноков и надел халат.

Рубахин открыл дверь и пригласил больных.

— Прошу вас. Два человека.

В кабинет вошли рослый мужчина и решительный мальчик, которого мама в двери погладила по голове.

Мальчика Рубахин поманил к своему креслу. Мальчик сел, но сразу же крепко стиснул зубы, с тем чтобы ни в коем случае их не разжимать.

Мужчина, стараясь не нарушать покой и порядок кабинета, уселся в кресло Чеснокова. Лицо его приняло достойное выражение, словно он собирался фотографироваться.

— Так, — сказал Чесноков и опустил кресло. Затем он повернул лампу, снова приподнял кресло и еще поправил свет.

Чтобы не смущать его, Рубахин отвернулся и занялся мальчиком.

Новый врач вел себя странно. Он словно бы только и думал, как оттянуть время. Помыл и вытер руки, подошел к шкафу, приоткрыл и закрыл его и вернулся к пациенту.

— Так, прошу вас... Ясно, надо удалять. Разрешите, я проверю остальные... Очень хорошие зубы. А этот— да, этот придется удалить.

— Только знаете, доктор, — сказал пациент, — мне не надо замораживать, я не люблю.

— Как не надо? — смешался Чесноков и пошел снова мыть руки. — Всегда лучше обезболить.

Но пациент стоял на своем.

— Лучше уж я сейчас потерплю, зато потом сразу пройдет.

— Раз больной просит сам,— вмешался Рубахин, — можно и не обезболивать, тем лучше...

Он подошел к Чеснокову, слегка подтолкнул его к столику. Чесноков взял щипцы.

— Ну и правильно, и чего же тут думать! — ободрил его Рубахин и повернул его к креслу.

— Виноват, минутку, — сказал Чесноков и хотел снова отойти, но Рубахин придержал его сзади и не пустил.

— Чего уж там,— сказал он,— давайте мы его пока удалим, а потом уж...

Вот тогда это и произошло. Чесноков наклонился к больному и выпрямился в странном изнеможении, держа в щипцах удаленный зуб.

Больной, не закрывая рта, недоверчиво косился на него.

— Все, — сказал Чесноков.

— Уже? — спросил больной.

— Уже.

— Ха!..

— Что?

— А я и не почувствовал.

— Ну уж не говорите,— не поверил Чесноков.

— Нет, я, знаете, вообще ничего не почувствовал,— все больше удивлялся больной. — Очень удачно, очень.

— Вот и все в порядке, — сказал Рубахин.

Больной поднялся и вышел из кабинета, посмеиваясь и крутя головой. Чесноков нагнал его и спросил еще раз:

— Нет, вы действительно ничего не почувствовали? Я интересуюсь, потому что это очень странно, этого не может быть.

— Медицина!— сказал больной и, обращаясь к очереди, посоветовал:—Главное, это не надо обезболивать. Раз! И готово.

Чесноков вместе с ним вышел на улицу. Здесь он сердечно пожал больному руку и стоял, глядя ему вслед, и халат его развевался на ветру.

Из двери выбежал Рубахин:

— Сергей Петрович, вас ждут!

Когда они вернулись в кабинет, в кресле Чеснокова уже сидела женщина.

— Я сейчас, мальчик, подожди еще немножко,— сказал Рубахин своему пациенту и на всякий случай опять занял место за спиной Чеснокова.

— Тогда уж мне тоже не надо делать укол, — попросила женщина.—А то я укола боюсь.

Чесноков опять упал духом и взглянул на Рубахина.

— Может быть, все-таки лучше обезболим?— сказал Рубахин.

— А впрочем, — перебил его Чесноков и взял со столика щипцы.

Он сосредоточился и на минуту стал равнодушен ко всему на свете, кроме сидевшей перед ним женщины. Лицо его было спокойно, и только глаза возбуждены и даже, казалось, веселы. Он наклонил голову, сделал почти незаметное движение и сказал:

— Все.

— А зуб? — спросила женщина

— Вот он.

— Что же я мучилась! — воскликнула она.

— Следующий,— волнуясь, позвал Чесноков.

— Видал? — сказал Рубахин своему мальчику, который сидел, по-прежнему стиснув зубы.

Мальчик покачал головой.

— Что же, я так и буду стоять над тобой целый день!

Мальчик молчал.

Следующим пациентом Чеснокова был я. Мою первую встречу с ним я запомнил навсегда. Он стоял над креслом, в котором я сидел с разинутым ртом.

— Все, можете идти,— сказал он мне.

Я не сразу понял его.

— Как, уже?

— Следующий,— сказал Чесноков.

Он уже не смотрел на меня. Он не совсем понимал, что происходит, но сердце у него колотилось медленно и весело.

Мне надо было уйти, чтобы не мешать ему, а я не мог. Я остановился в дверях и смотрел.

В кресло усаживался следующий, а Чесноков подошел тем временем к мальчику, который, стиснув зубы, сидел перед Рубахиным, и сказал:

— Ну-ка!..

Мальчик поспешно открыл рот.

Чесноков наклонился, одновременно прихватив со столика щипцы, и через мгновение сказал:

— Иди к маме.

Рубахин смотрел на него молча. Он немного испугался. Но затем преодолел свою робость, вздохнул и обнял Чеснокова.

Вечером он вел Чеснокова по городу, знакомя с ним всех, кого считал того достойным. Едва ли не первым Рубахин познакомил с ним меня.

— Это наш учитель. А это наш новый зубной врач, новое пополнение. А какой это врач — скажу лишь одно: я за свою практику такого еще не видел.

— Бросьте вы! — отбивался Чесноков.

— А что он может мне сказать нового,—и я показал Рубахину то место, где прежде был зуб, — когда я сам свидетель! Жаль, что я не сохранил этот зуб на память.

— Что, совсем не было больно, в буквальном смысле слова? — недоверчиво спросил Чесноков.

— Абсолютно.

Чесноков засмеялся. Он был в том настроении, какое наступает после долгого уныния. Все страхи и беды вдруг остались позади, судьба повернулась — и как!.. В эту минуту ему нравилось все, ему казалось, что и он симпатичен всем. После долгого молчания, когда ни с кем нельзя было поделиться, ему хотелось рассказывать о том, что его мучило прежде. Теперь уже нечего было стыдиться, напротив: чем хуже было прежде, тем удивительнее казалось то, что произошло с ним сейчас...

— Если бы вы знали, в каком жутком настроении я сюда ехал! Теперь я могу рассказать. Я вообще впечатлительный человек, а в училище на выпускном зачете со мной произошел убийственный случай: я сломал человеку зуб, и преподаватель у меня на глазах вынужден был выдалбливать корень!..

— А вот и Ласточкина,— обрадовался Рубахин. — Познакомьтесь.

Ласточкина — тоже наш зубной врач — полная, крепенькая женщина из резиновых округлостей, в меру надутых изнутри. Вид у нее оживленный и задорный, и мягко вздернутый нос, и ямочки на щеках, и очень блестящие черные глаза. Она любит похохотать, все время клубится папиросным дымом— активная, целеустремленная, оживленная. Ее хватает и на кокетство с мужчинами, и на работу в поликлинике, и на исполнение многих общественных обязанностей, и на неофициальную практику дома — она принимает больных по рекомендациям.

— Вот теперь наш коллектив в полном составе,— сказал Рубахин.

Но, видимо, начатая история волновала Чеснокова, он сказал, обращаясь к Ласточкиной:

— Я тут рассказываю, как я сломал корень. Это была молоденькая девушка, я ее знал. Она стеснялась плакать. По щекам катились слезы, но она молчала... Скажете — случай, надо бы забыть, а впредь работать осторожней. А я не мог этого забыть! Я стал бояться подходить к зубоврачебному креслу, я стал бояться, что причиню кому-то боль, я вообще не мог больше смотреть, как удаляют зубы!..

Этот человек был чем-то необыкновенно привлекателен для меня. Поэтому, увидев дочь, которая шла, помахивая портфелем, из техникума, я позвал ее:

— Маша, пойдем-ка с нами.

Она подошла.

— Вот с кем вы должны познакомиться, — сказал Рубахин Чеснокову. — Это Маша, она сочиняет песни, сама придумывает слова, сама придумывает музыку, сама себе аккомпанирует и поет. А это наш новый зубной врач, который...

— Я знаю, мне папа говорил. Я соберусь с духом, тоже как-нибудь к вам приду.

— Буду счастлив, —сказал Чесноков.—Я тут вспоминал, как я получал диплом... Получаю диплом и направление, но понимаю, что не могу работать! Сегодня утром я не хотел идти на работу!.. Нет, это действительно чудо, я просто не могу это расценивать иначе.

Вечером у нас все ходят по береговой аллее. Под руки, не спеша, одни в одну сторону, другие — в другую. Здесь городские новости утверждаются, опровергаются и обретают свой истинный вес.

В этот вечер движение то и дело нарушалось. Дневные пациенты излагали свои впечатления о новом враче. Вокруг каждого концентрировались слушатели, переходя от одного очевидца к другому.

Рассказывал первый пациент Чеснокова, разъясняла женщина, которая боится уколов, а мальчик — его специально привел сюда папа — показывал всем желающим дырку во рту.

Дочь моя стояла в студенческой компании, прислонясь к бревенчатым перилам, и напевала под гитару свою новую песенку про зубного врача.

(Какие песни поет моя дочь?
Как я могу это объяснить...
Если бы их пела незнакомая девушка,
Или незнакомая женщина в незнакомой компании,
Я бы слушал и слушал,
Я бы вспоминал свою жизнь,
Еще одна строчка — еще одно воспоминание,
И все они говорят: живи! живи!
И постарайся быть счастливым,
Потому что другой жизни
Не будет.)

Скоро Чеснокова знал весь город. Когда он шел по главной улице, с ним здоровался чуть не каждый встречный. Девушки, пройдя мимо, оглядывались на него. Пожилые горожане уважительно приподнимали кепки. И он торопился ответить на все приветствия, опасаясь кого-нибудь обидеть невниманием.

Эта неожиданная слава волновала его и поражала каждый день заново. Он стал веселым, открытым, счастливым человеком. Если он проходил мимо Дома культуры, его останавливали и уговаривали зайти. Его усаживали поблизости от сцены, и соседи по ряду привставали, улыбались и здоровались с ним. Он присутствовал на третьих турах городской и сельской самодеятельности. Ему уже случалось сидеть в президиумах во время торжественных собраний.

Он полюбил ходить в гости, на вечеринки. Кто-нибудь непременно провозглашал тост за него, а он смущался и возражал, но тоже чокался и выпивал свою рюмку. Как многие счастливые люди, он стал невнимательным. Он и не заметил, как Рубахин решил покинуть этот город.

Рубахин шел, засунув руки в карманы пиджака и глядя перед собой на тротуар, чтобы ни с кем не здороваться и не разговаривать.

Маша все же остановила его.

— Яков Васильевич, это правда, что вы от нас уезжаете?

Она спросила это весело, потому что переезды и даже вести о чьих-то переездах с детства нас увлекают.

Рубахину не хотелось объясняться и он ответил:

— Уезжаю.

— Что же это так! Жили-жили — и вдруг...

— Вот так, — развел руками Рубахин.— Складываются обстоятельства.

— Когда же вы едете, мы хоть вас проводим!

— Еще не знаю, билета нет. Но я вам сообщу...

Приподняв кепку, Рубахин снова сунул руки в карманы пиджака и зашагал дальше.

Он поднялся на крыльцо, постучал в дверь и в ожидании стоял, глядя на свои ботинки.

— Кто? — спросил голос Чеснокова.

— Я, — отозвался Рубахин.

Чесноков открыл, обрадовался и даже обнял его.

Рубахин быстро закивал головой, похлопал Чеснокова по спине и прошел в комнату.

— Посоветуйте мне, что делать,— говорил Чесноков, прибираясь в комнате.— Я обалдел от знакомых, полузнакомых и малознакомых людей! То и дело я их путаю: сегодня спрашиваю одного, как дела с квартирой, а это, оказывается, не тот, у которого квартира, а тот, у которого близнецы...

Чесноков засмеялся, но Рубахин укорил его:

— Вас любят, это естественно, этим надо дорожить.

— Нет, я дорожу! Но я просто не привык... Когда говорят в глаза комплименты, я не знаю, что делать. Молчать и ухмыляться?

— Не мешало бы вам жениться, — сказал Рубахин.

Он испытывал неловкость, касаясь деликатного вопроса, но все же сказал, потому что это было нужно.

— И надо подать заявление на квартиру. Раз вы не подаете, значит, вам не нужно. Напишите сейчас. Я посижу, а вы напишите. Вот вам ручка, вот у вас бумага. Сверху — кому: председателю горисполкома.

— Это правда, что вы уезжаете? — спросил вдруг Чесноков.

— Разве я вам не говорил? — удивился Рубахин. — Пишите, пишите.

— Пишу. Зачем вы уезжаете? Неужели в Кинешме настолько лучше условия, чем у нас?

— Лучше,— сказал Рубахин.— Ну что там у вас? Предоставить мне...

Утром обнаружилось, что Рубахин не явился на работу.

Крутя в пальцах и покусывая папироску, в кабинет вошла Ласточкина.

— Ну вот, Рубахин уехал, — сказал она, не глядя на Чеснокова.—Уехал ночью, никому ни слова не сказал. Сорок лет жил в городе! Довели старика...

— Кто довел? Что случилось? — Чесноков растерялся.

— А вам и невдомек? Прелестно.

— Я не понимаю, даю вам честное слово. Я просто думал, что ему действительно так удобней. Почему я должен был ему не верить!

— Значит, все в порядке? — издевательски улыбнулась Ласточкина.—Да вы мудрец.

— В чем дело? — бледнея, официально спросил Чесноков.

— Действительно, почему-то удобно совершить подлость и неудобно сказать об этом в лицо,— усмехнулась Ласточкина.— Давайте-ка лучше начинать прием.

Она выглянула в коридор — там вдоль стены уже сидели больные, в основном, как бывает по утрам, женщины.

— Чья очередь? — спросила она.

— А я к доктору Чеснокову,— быстро сказала молодая женщина.

— Кто следующий?

Мужчина, потрепанный бессонной ночью, смущаясь, сказал:

— У меня, собственно, тоже договоренность.

Взглянув на женщину, которая сидела, держась за щеку и отвернувшись, словно ее и не слышит, Ласточкина вернулась в кабинет, уселась в свое зубоврачебное кресло и достала книгу.

Чесноков стоял у шкафа, к которому подошел, видимо, чтобы достать инструмент. Но он забыл об этом и просто стоял.

— Там очередь, надо что-то предпринять,— сказала Ласточкина.

— Да-да, — заторопился Чесноков. — А у меня, как на зло, какая-то трясучка, наверное, заболеваю...

Он отворил дверь, и молодая пациентка вошла в кабинет.

Она села в кресло и зорко глядела на доктора, затем оглядела и весь кабинет, чтобы потом можно было рассказать.

Чесноков опустил спинку кресла. Девушка засмеялась.

— Откройте, пожалуйста.

От волнения она не сразу поняла его.

— Что?

И открыла рот как можно шире, по-прежнему внимательно глядя на доктора.

Чесноков направил свет, взял металлическое зеркальце.

— Что же так,— расстроился он.— Надо было лечить. А теперь придется удалять.

— А я вообще не люблю лечить. Вырвала — и забыла.

Девушка снова открыла рот, пристально следя за доктором.

И все же не уследила.

— Можете идти,— сказал он. — Часика два не надо есть и пить.

— Уже?.. А где?..

— Вот он.

— Можно, я его возьму?..

Она завернула свой зуб в приготовленный платок и за неимением аудитории сказала Ласточкиной:

— Ничего, ну ничего не почувствовала!

— Попросите, пожалуйста, следующего,— сказал ей Чесноков.

Она выскочила в дверь.

В кабинет вошел следующий пациент и, с любопытством глядя на Чеснокова, стал устраиваться в кресле.

...Несмотря на упомянутые переживания, Чесноков по-прежнему был одним из самых общительных и веселых жителей нашего города.

Ласточкина была по-прежнему активна и клубилась папиросным дымом, но теперь, когда профессиональная ее деятельность сократилась — пациенты не приходили даже домой, — она все свои силы устремила на заботы общественные. Впрочем, она оставляла за собой право считать, что это область более значительная и доступная не всем.

— Должен же кто-то заниматься и этим, — говорила она, живо блестя глазами и разбираясь в протоколах.

Если же ее спрашивали: «Ну как там Чесноков, это правда, что о нем говорят?», — она смешно поднимала бровь в знак некоторой иронии по этому поводу.

— Я, наверно, необъективна. Я вообще скоро уберусь из этого города, как Рубахин.

— Что вы говорите! — восклицал посетитель.

И она, озабоченно стряхивая пепел, поясняла уже серьезно:

— Что делать, видно, нам с ним тоже не сработаться...

Однажды, забавы ради катаясь на парковой карусели, Чесноков заметил, что поодаль на скамье сидит Ласточкина. Она сидела странно, словно вот-вот собиралась уйти. Совершая новый круг, Чесноков опять задержал на ней взгляд. Она была, видимо, в таком настроении, когда все равно, видит тебя кто-нибудь или нет.

Когда карусель остановилась, Чесноков слез с верблюда и подошел к ней. Она посмотрела на него рассеянно.

— Людмила Ивановна, я слышал, что вы собираетесь уезжать из города. Это правда? — спросил он и присел рядом.

Она продолжала смотреть, словно не понимая, что ему нужно, и ожидая, когда он уйдет. Но он не уходил и ждал ответа.

— Ну уезжаю, какое это имеет значение, — сказала она и отвернулась.

— Людмила Ивановна, я прошу вас, не уезжайте. Не надо уезжать.

Она не отвечала. Разговор был ненужным и бессмысленным.

— Я знаю, вы меня не любите, — сказал Чесноков. — Вам кажется, что я самодовольный человек. Это неправда! Вы думаете, для меня это так легко прошло — история с Рубахиным. Просто я не дал себе воли это переживать. Я бы пропал. Я самоед, я бы съел себя живьем!

— Вас очень беспокоит, что я вас не люблю? — удивилась Ласточкина. — Вас любит столько людей, что один человек — это не страшно.

— Но за что! За что! Скажите мне, я хочу бороться со своими недостатками.

— Я не люблю людей, которые вызывают во мне плохие чувства, — сказала Ласточкина, каменея ямочками на щеках и сумрачно поблескивая глазами.

Чесноков решил пойти к заведующему райздравом и попросить, чтобы тот подействовал на Ласточкину и убедил ее остаться.

— Я прошу вас, — сказал он, — уговорите ее остаться. Я знаю, она уезжает из-за меня. Она считает, что Рубахин тоже уехал из-за меня. Скажите, что я должен делать, чтобы она осталась.

Заведующий посмотрел на него, усмехнулся и сказал:

— А очень просто. Вы должны плохо работать, чтобы к вам больные не хотели идти.

— Я понимаю, в чем тут беда. Больные — люди возбужденные и общительные. Они питаются слухами и распространяют слухи. Начинается нездоровая шумиха, преувеличиваются репутации. И это сразу осложняет отношения.

Заведующий старался смотреть на него серьезно и официально, но не мог сладить со своей симпатией к Чеснокову и невольно улыбался его чистосердечной наивности.

— А что вы хотели? Чтобы больные не делились своими впечатлениями? Так не бывает. Вам не нравится, что они говорят о вас хорошо? Вы хотите, чтобы они говорили о вас плохо? А я считаю: врачей должны почитать и верить в них. Почему всегда почитали знахарей и шаманов, а на врачей пишут жалобы в жалобные книги?— говорил он, отыскивая номер телефона Ласточкиной. — Ласточкина, Ласточкина... Опасная баба, она ведь там у вас деятель... Надо ее нейтрализовать. Людмила Ивановна?.. Котиков говорит, приветствую вас. А знаете, кто меня попросил вам позвонить?.. А вот угадайте! Сергей Петрович, вот напротив меня стоит на коленях и молит, чтобы я вас уговорил остаться. Что... — Котиков подул в микрофон. — Повесила трубку. Черт с ней, учитесь не зависеть от недругов.

Зазвонил телефон.

— Да, Котиков.— Он сразу подобрался, как это происходит с нами, когда мы говорим с начальством. — Просили, просили. А у нас Ласточкина выбывает. Почему? А не поделили что-то с Чесноковым, знаете, как это бывает. Кто прав, кто виноват? Чесноков, во всяком случае, не виноват, он человек тихий,— подмигнул он Чеснокову. — Что!..

Он долго молчал, глядя на Чеснокова и дивясь наивности того, что говорилось по телефону.

— Почему Рубахин? Ну, у Рубахина были свои обстоятельства. Безусловно что-то было, не без того. Что?..

Он опять долго молчал, становясь все серьезней и уже не глядя на Чеснокова.

— А мы с ним поговорим, ему тоже есть о чем подумать, а то что же, так он у нас всех распугает. Что?..—Он опять замолчал и на этот раз был чем-то недоволен и что-то записал на память.— А вот это резонно, это опасение у нас тоже возникло. Действительно, складывается странное положение: все предпочитают удалять зубы у Чеснокова, нежели лечить у других врачей. Тут, знаете, до чего дошло? Общий процент зубов у населения за последнее время уже сократился. И не только в нашем городе, но и в ряде других городов и поселков области. Вот о чем надо подумать! Что?.. И шумиха — это, верно, ненужная шумиха, это есть, есть...

Как и все, Маша входила в кабинет, волнуясь в ожидании чудес, о которых наслышалась, но не очень в них веря. У нее была сильно вздута и перекошена щека. Она мучилась всю ночь.

— Наконец-то я к вам попала,— сказала она Чеснокову.

— Посмотрим, что с вами стряслось,— весело сказал он, усаживая ее в кресло.

Тут вошли четыре человека в белых халатах. Их сопровождал заведующий райздравом Котиков.

— Работайте,— сказал он. — Это областная комиссия, хотят познакомиться.

Четыре члена комиссии один за другим поздоровались с Чесноковым, неясно произнося свои фамилии. (С Ласточкиной они, вероятно, уже виделись.)

— Продолжайте,— сказал один из них,— мы не будем вам мешать.

Котиков чувствовал себя скованно, Ласточкина, напротив, была возбуждена, и Чесноков понял, что комиссия эта не к добру. И сразу, как бывает в подобных случаях, он стал думать о том, какое он производит впечатление. Он стал деловитым и внимательным, он свел брови и еще раз озабоченно наклонился над пациенткой, но никак не мог сосредоточиться.

— Так, понятно,— на всякий случай пробормотал он.

Он повернул лампу, еще раз наклонился над Машей, еще более серьезно вгляделся. Он так долго смотрел, покачивая головой, что Маша устала и закрыла глаза.

— Ничего, ничего, еще немножко,— попросил Чесноков.— На какой зуб вы жалуетесь, на этот?

Маша кивнула головой.

— Да, больной зуб, больной, небольшая гранулема на корне. Ничего страшного нет, но лучше вам будет съездить в областную стоматологическую поликлинику.

— Сергей Петрович! Я не могу сейчас ехать,— взмолилась Маша.—Прошу вас. Если что — я потерплю.

Глядя на членов комиссии, Чесноков улыбнулся.

— Зачем же вам рисковать! В стационарных условиях вам сделают рентген и операцию проведут быстро, квалифицированно. Я просто не имею права делать такую операцию.

Один из членов комиссии вежливо сказал:

— Позвольте взглянуть.

Чесноков передал ему зеркало.

Член комиссии взглянул и согласился:

— Совершенно верно, небольшая гранулема на корне.

И вручил зеркало другому члену комиссии.

Тот тоже взглянул и кивнул головой:

— Небольшая гранулема.

Другие смотреть не стали.

— Ну, девушка, жаловаться на врача вам не приходится,— сказал первый,— диагноз поставлен верно. На денек съездите, послезавтра будете грызть орехи...

Потом он крепко пожал руку Чеснокову.

— Рад был познакомиться.

Остальные члены комиссии тоже пожали руку Чеснокову.

И Котиков крепко пожал ему руку и даже подмигнул, что, мол, все в порядке, наша взяла!

В коридоре члены комиссии остановились, посмотрели на Котикова и развели руками в знак того, что полностью удовлетворены. И заведующий райздравом Котиков развел руками, мол, видите сами, какие у нас врачи.

Чесноков, едва закрылась за комиссией дверь, развеселился, как рапирой сделал выпад пинцетом, проткнув невидимого противника насквозь.

Только Маша расстроилась.

— Да ну вас! — сказала она и, не простившись, побежала прочь.

Этот случай серьезно повлиял не только на судьбу Чеснокова, но и на судьбу Маши. Поэтому мы пока оставим Чеснокова (пускай он подождет нас в этой позе) *и вернемся ненадолго назад.*

Случалось ли вам видеть праздничную демонстрацию в небольшом городе? Если бы я, как учитель, не был обязан участвовать в демонстрации вместе со своей школой, я ходил бы все равно. Особенно Первого мая. Бухают оркестры, и, так как городская колонна не слишком велика, мы слышим сразу все оркестры города. Мы идем, сбиваясь с ноги, и все время здороваемся: учителя — с родителями, врачи — с пациентами, девушки — с молодыми людьми. А когда приходится все время здороваться, невольно все время улыбаешься.

Здесь, на демонстрации, и произошло это знакомство.

Маша шла в колонне, держа под руки приятельниц, как они обычно ходят вечером по набережной.

Он стоял на тротуаре, прислонясь к столбу, и смотрел на проходящих мрачно. Видимо, он вышел на улицу просто потому, что все вышли.

Так они увидели друг друга в первый раз.

После демонстрации хорошо собраться своей компанией в комнате с открытым окном, когда ты почти на улице и в то же время дома. Из репродукторов доносится музыка, слышно все, что говорится и поется на улице, а здесь — несколько мальчиков, которые не танцуют, и побольше девочек, которые танцуют.

Здесь каким-то образом оказался и мрачный молодой человек — Костя. Так они увиделись второй раз.

— У вас плохое настроение? — спросила Маша.

— Пройдет, — сказал Костя.

— А я думала, мужчина не бывает несчастлив, я думала — только женщина.

— Что вы! — улыбнулся Костя.

Маша поняла, что он страдает и что причина серьезна и говорить о ней не следует.

Тут, как водится, Машу попросили спеть. Она присела на стул, настроила гитару и стала петь, поглядывая на Костю. С этой минуты как бы толстое стекло отделило от них все остальное.

Когда Маша кончила петь, Костя сказал:

— Потрясающе.

Маша положила гитару и пошла на улицу. Костя пошел за ней.

— Нет, это просто потрясающе, — еще раз сказал Костя.

Время от времени из-за стекла кто-то выпускал отдельную человеческую фигуру для того, чтобы они могли переглянуться по этому поводу.

— Я могу изобразить любое животное, — сказала Маша. — Какое вы хотите.

— Марабу, — сказал Костя.

Маша заложила руки за спину, согнулась и подозрительно, искоса повела глазом. Потом осторожно ступила ногой в сторону и приставила другую...

— Я могу даже неживой предмет. Говорите что.

— Шлагбаум, — попросил Костя, потому что кто-то в это время достал из-за стекла дорожный шлагбаум.

Маша подняла, соединив ладонями руки, занервничала, поворачивая голову вслед машинам, проезжавшим слева направо и справа налево, наконец опустила руки, преграждая им путь, и только тогда успокоилась.

— Черт возьми,— сказал Костя.

И он рассказал ей про свое горе. У него была девушка, с которой он пошел в загс и заполнил анкеты. Им сказали, что две недели они могут подумать, а потом прийти расписываться. А неделю спустя девушка поняла, что любит другого, и в назначенный день не пришла.

Через некоторое время из-за толстого стекла вынули меня, и дочь сказала мне:

— Я выхожу замуж.

В загсе на полу стояли горшки с зелеными растениями, а на стенах висели репродукции известных картин.

— Здравствуйте, — профессионально улыбнулась им женщина, которая сидела за столом.

— Мы желаем вступить в брак,— сказал Костя.

— Очень хорошо, — сказала женщина. — Паспорта при вас?

— При нас,— сказал Костя и достал два паспорта.

Женщина полистала паспорта и вручила им два листа бумаги.

— В соседней комнате заполните анкеты.

Маша и Костя перешли в соседнюю комнату. Там тоже были зеленые ветки и репродукции картин.

— Давай, я знаю, как заполнять, — сказал Костя и мигом заполнил обе анкеты.

Женщина приняла у них анкеты и сказала:

— У вас еще есть время подумать о своем решении, приходите семнадцатого числа.

Но в назначенный день у Маши разболелся зуб. Вот тогда-то Чесноков, как мы помним, и отправил ее в областную поликлинику.

Закрыв глаза и грея щеку воротником кофточки, она ехала в поезде.

Прикрыв глаза и грея щеку кофточкой, она записалась на прием.

В три часа позвонил Костя.

— Это Костя, здравствуйте.

— Здравствуйте, Костя. А Маши нет дома, у нее заболел зуб, она поехала...

— Что случилось?..

Ничего не случилось, у нее заболел зуб.

— Сегодня среда, я ничего не понимаю!..

— Ну и что?

— Мы сегодня должны расписываться, я ничего не понимаю, сегодня среда!

— Ничего не случится, если вы пойдете в четверг.

— В четверг. — Костя рассмеялся.— В четверг! Понял вас. После дождичка в четверг!..

Он опять захохотал и повесил трубку.

Когда Маша вернулась и побежала в строительную контору, где работал Костя, ей сказали, что он взял расчет и уехал, куда — неизвестно.

Но вернемся к Чеснокову. Итак, он полностью удовлетворил комиссию, сделал выпад пинцетом и стал убирать инструменты.

В кабинет вернулась Ласточкина.

— Поздравляю, произвели благоприятное впечатление.

И вышла покурить.

Но в коридоре, проходя мимо нянечки, которая мыла пол, она сказала:

— Что-то сегодня наш Сергей Петрович сробел, не стал удалять зуб. И не такой трудный зуб, странно...

— Ай-яй-яй,— расстроилась нянечка. Она очень почитала Чеснокова.

Ласточкина ушла, а она все стояла, озадаченная полученным сведением.

Знакомая больная, проходя по коридору, даже спросила ее:

— Случилось что-нибудь?

— Вот мы говорим — Чесноков, Чесноков... Значит, и ему не все дано.

Тут из кабинета вышел Чесноков. Нянечка хотела его спросить о происшедшем случае, но не решилась. В конце коридора Чесноков оглянулся — обе женщины смотрели ему вслед.

Вернувшись домой, он завалился на диван и открыл книжку. Но почитать ему не удалось, постучали в дверь.

Это пришел Мережковский, нервный человек лет двадцати семи, который постоянно перед кем-либо преклонялся и кого-нибудь ненавидел. Так, он преклонялся перед Чесноковым, видел в его деятельности особую идею и выдержал по этому поводу немало боев со скептиками и маловерами.

— Как дела? — спросил он, не интересуясь ответом. — Слушайте, что там опять затеяли эти подонки?

— Какие подонки?

— Вы что, не знаете? Пустили по городу слух, что вы испугались и не стали удалять зуб. Хотя это естественно. Я, наоборот, удивляюсь, как они еще долго молчали, как они еще могли столько времени терпеть, что в нашем городе появилось что-то незаурядное. Но знайте, если вы пойдете на какие-нибудь компромиссы,— Мережковский посмотрел на него воспаленно и пальцем перечеркнул его крест-накрест... — Так, завтра утром к вам придет человек с зубом. Мы придем с ним, пускай будут объективные свидетели. И все — с кривотолками надо кончать...

На другое утро Мережковский вел под руку по улице человека в свитере, похожего на артиста Никулина. Гражданственно поглядывая на встречных, он время от времени останавливал знакомых, чтобы рассказать, куда, с какой целью он идет. Он остановил двух рослых десятиклассников и сказал им:

— Привет, направляемся к Чеснокову. Какие-то гады пустили о нем сплетню, надо давать бой. Очень сложный случай, — кивнул он на Никулина.—Пойдемте с нами, надо, чтобы были свидетели.

— В школу опоздаем,— заколебались десятиклассники.

— Успеете.

По пути Мережковский остановил и повел за собой старика, который прогуливался без дела.

В поликлинику они вошли в сопровождении довольно людного общества и проследовали к зубоврачебному кабинету.

В двери кабинета показался Чесноков, он надевал халат.

Мережковский выдвинул Никулина вперед.

— Вот человек, о котором я вам говорил...

— Пройдите,— сказал Чесноков. — Только закройте, пожалуйста, дверь.

— Ничего, ничего,— успокоил его Мережковский и прикрыл дверь слегка, так, чтобы было видно всем.

— Садитесь, — сказал больному Чесноков.

У него был усталый вид, и двигался он замедленно, скучно, как человек, делающий что-то надоевшее в сотый или тысячный раз.

— Ну что же, этот зуб вам не нужен, сейчас мы его...

К двери кабинета подходили медсестры и больные, спрашивали:

— Что случилось?

Чесноков,— оборачиваясь, объяснял Мережковский.— Очень трудный случай. Тихо.

Из кабинета послышался стон.

— В чем дело?! — раздраженно спросил Чесноков.

— ... ойно! — простонал Никулин, очевидно, с открытым ртом.

— Не может быть, вам не больно!

— А! — крикнул Никулин.

— Черт возьми, не можете минутку потерпеть?..

— А! — еще громче вскричал больной.

— Все же, все! — разозлился Чесноков.

В коридоре было тихо.

Через некоторое время Никулин вышел. Его пропустили, затем в растерянности все пошли за ним по коридору.

— Ну что? В общем, порядок?— бодро спросил Мережковский, надеясь выправить положение.

Никулин взглянул на него печально и не ответил.

— Чудес не бывает,— сказал старик.

Чесноков, опершись на руку лбом, сделал запись в тетрадь. Потом он снял халат и повесил на гвоздик, хотя рабочий день только начался. И запер шкаф на ключ.

Вернувшись домой, он лег на диван и закрыл глаза, чтобы ничего не видеть. Кто-то постучал в дверь — он лежал тихо, словно спит или умер, чтобы поняли, что комната пуста.

Пробили стенные часы. Еще раз постучали в дверь.

Это пришла Вера, врач той же поликлиники,— жизнерадостная хорошенькая девушка в очках, которые ей очень к лицу.

— Абсолютно нормальная,— встряхнула она градусник.— Я просто не имею права выписывать вам бюллетень! Вставайте и марш на работу.

— Я не могу,— сказал Чесноков,— я болен.

— Нельзя быть таким впечатлительным. Больные вас обожают, начальство вас опекает, что вам еще нужно? — Говорила она весело, лучась улыбкой, которая ей очень шла.— Вы должны ходить вот так! Вам завидуют! Черт подери, этим надо гордиться. Если бы вам все время было легко, то грош вам цена. Это хорошо, что у вас трудности. Только не гневите судьбу. Вы вот можете себе позволить — лег и не пойду на работу. И знаете, что вам за это ничего не будет. А если бы я это себе позволила?— Она помолчала, глядя на него серьезно, подозрительно.— Смотрите, а то я буду думать, что я в вас ошиблась.

Когда она ушла, Чесноков снова натянул на себя одеяло и закрыл глаза.

Но вскоре в дверь опять постучали.

Не дожидаясь ответа, вошел Мережковский с Никулиным, щека которого была обвязана сложенным платком.

— Поняли, что творят!? — воскликнул Мережковский, усаживая пострадавшего. Воспользовались случаем и устроили свистопляску. У него как на грех разболелась десна, решил снова сходить в поликлинику. Я ему говорю: не ходи, не ходи. Но он пошел, и вот результат: попал к Ласточкиной, она обрадовалась и вызвала специалиста из области. Якобы для консультации, а в сущности, это на вас донос. Поняли, что творят?..

— Понял,— равнодушно сказал Чесноков.

— Но мы решили так: он будет говорить, что операция прошла благополучно, все в порядке, и никаких претензий у него нет. Так?

Никулин кивнул.

— Но вы, Сергей Петрович, должны лично покончить с этим его осложнением. Так что в вашем распоряжении минимум времени. Вставайте.

— Я не могу,— сказал Чесноков. — Я болен.

Мережковский пристально вгляделся ему в глаза. Какая-то догадка вдруг пришла ему в голову, и он подмигнул.

— В чем дело? — спросил Чесноков.

Мережковский подмигнул еще раз.

— Это ход?

— Какой ход? Оставьте меня в покое, я болен.

Не решаясь еще поверить новой мысли, Мережковский проговорил:

— Что же тогда?.. Значит, вы капитулировали? Решили жить послушно? Значит, они вас все-таки скрутили? Значит, получается, что победа за ними?..

— Я ни с кем не воюю,— сказал Чесноков. — Я воюю только с собой.

Мережковский смотрел на него и улыбался. Смотрел таким же взглядом, когда предупреждал, что в случае чего перечеркнет Чеснокова навсегда.

— Да, с вами я бы не пошел в разведку,— сказал он.

— Я бы с вами тоже не пошел,— ответил Чесноков.

Мережковский вздохнул, поднялся и, забыв о своем спутнике, вышел. Тот тоже встал, глядя на Чеснокова.

Чесноков смотрел на больного, бессильно страдая. У него даже лицо сделалось похожим. Он закрыл глаза и отвернулся к стене.

Через несколько дней я узнал о том, что произошло. Я застал Чеснокова на том же диване. Мне показалось, что он обрадовался моему приходу.

— Посидите,— сказал он.

Я сел за стол, вынул из портфеля тетради и стал проверять.

Чесноков приподнялся на диване и заговорил:

— Забавная ситуация! Одни требуют, чтобы я делал чудеса, на меньшее не согласны. А другие все на чем-то стараются подловить и ставят капканы.

— Вы преувеличиваете, — сказал я.

Он посмотрел на меня злобно, словно во всем был виноват я.

— Достаточно того, что у меня пропало хорошее настроение. Мне нужно, чтобы у меня было хорошее настроение, иначе у меня вообще ничего не получится. Что делать, я такой, сам я себе надоел. Так переделайте меня, вставьте в меня все другое,

я буду вам благодарен по гроб жизни!.. Да, я виноват, я пошел в медицинский институт, потому что не знал, куда идти. Когда не знают, куда идти,— всегда идут в медицинский институт. Что же, теперь я должен всю жизнь расплачиваться за свой поступок?

Но тут я на него закричал:

— Вы можете делать то, что не умеет никто на белом свете, вам этого мало?..

— Я могу делать либо то, чего никто не умеет, либо я не могу работать никак вообще. Я не могу иначе!

Тем временем в поликлинике председатель комиссии, которая приезжала к Чеснокову, осматривал Никулина. Ласточкина стояла рядом.

— Что такое? — удивился председатель. — У вас было два больных зуба?

Никулин показал один палец.

— Что же тогда он удалял? — спросил председатель, оборачиваясь к Ласточкиной. — Он удалил шестой верхний, а надо было седьмой верхний.

Ласточкина кивнула головой.

— А что он записал? — спросил председатель.

Ласточкина уже держала наготове карточку больного.

— Пятый нижний? — прочитал председатель. — Черт знает что!

Ласточкина улыбнулась.

Сдергивая с себя халат и багровея на ходу, председатель комиссии вышел из кабинета.

Ласточкина, сдержанно торжествуя, обратилась к больному:

— Ну, что же у вас там такое?..

Выходя от Чеснокова, на крыльце я встретил людей, судя по всему приезжих. Полковник, крупный человек с простоватым лицом, красивая женщина, видимо жена его, и чем-то недовольный парень лет пятнадцати. В силу семейной дисциплины всю поклажу нес он один. Это была семья Чеснокова. Затем я заметил девушку, которая немного от них отстала и вообще, казалось, была неуверена, удобно ли ей зайти вместе со всеми в дом. Молоденькая, моложе Маши, она была ни красива, ни дурна собой, она была как бы выше этого, чем-то иным приковывала к себе взгляд.

Отец постучал в дверь. Так как ответа не было, я сказал:

— Дома он, дома. Входите.

Чесноков по-прежнему лежал на диване, прикидываясь спящим.

— Привет,— сказал ему брат и сел на чемодан.

— Привет,— сказал ему Чесноков, не спеша повернулся.

— Сережа! — воскликнула мать и бросилась к нему.

Он испугался, вскочил, забормотал:

— Что такое? Что такое?

Отец раскрыл объятия, и они обнялись.

Тут Чесноков увидел в двери Женю.

Он обернулся к отцу и спросил:

— Вы что приехали? Как же вы приехали?

— Женя решила съездить к тебе в гости. А я решил поехать с ней. А мама решила поехать со мной. А Коле пришлось ехать с мамой.

— Вот это здорово, — озабоченно сказал Чесноков. — Здравствуй, Женя, значит, ты тоже приехала?

— Я ненадолго. Как раз дали стипендию, думаю, съездить? Я в Доме крестьянина устроюсь...

— Ну как тебе здесь живется? — спросил отец.

— Плохо, — сказал Чесноков.

— Сейчас будет хорошо.

Отец взглянул на Колю. Тот поднялся с чемодана, пристроил его на стуле и открыл. Мать достала оттуда закуску, отец откупорил бутылку «Столичной».

— Стаканы есть? — спросил он.

— Стаканы? Два есть.

— Я вообще не пью, — предупредила Женя.

— А я-то, — махнула рукой мать.

Отец достал два граненых стакана, налил — сыну побольше, себе на донышко.

— Петр! — испугалась мать.

— Ничего, выпьет. Это нужно.

— Алкоголь — яд, — сказал Коля.

— Помолчи, — сказал отец.

— С пьянством мириться нельзя, — сказал Коля.

Мать сказала:

— Конечно, пить вредно. Ты же знаешь, папа этого не любит. Но сейчас Сереже надо выпить. Просто для поднятия тонуса.

— Каждый оправдывается, как может. Пили бы и молчали.

Отец поднял стакан.

— Ну, Серега, все твои подробности и упаднические настроения — это нам известно.

— Откуда вам известно?

— Ты меня напугал, я хотела посоветоваться, — сказала Женя.

— Все путаете, ничего этого сейчас не надо, — перебил их отец. — В кого ты такой впечатлительный? Посмотри на мать — она прошла войну, она три раза рожала, посмотри на нее, она может сниматься в кино. Вот учись у нее, тебе оптимизма не хватает, вот чего. Ну? Будь здоров.

Чесноков стал пить, и все на него смотрели. С непривычки он хотел остановиться, но отец приговаривал:

— Пей до дна, пей до дна...

— Хватит, — попросила мать.

— Правда, не обязательно все, — сказала Женя.

Но отец приговаривал:

— Пей до дна, пей до дна...

Когда он выпил, женщины сразу протянули ему бутерброды, он взял и стал есть оба.

Мать нежно сказала:

— У всех бывают трудности, надо их преодолевать. Посмотри на своего отца, вот с кого ты должен брать пример.

Чесноков сидел, подперев щеки кулаками.

— Сережа, прости меня! — взмолилась вдруг Женя. — Если ты меня не простишь, я сейчас уеду. Хочешь, я уеду?

Чесноков не ответил.

— Он спит,— сказал Коля.

Все четверо, стараясь не разбудить, перенесли Чеснокова на диван и присели вокруг, как консилиум врачей.

— Боже мой,— сказала мать.

— Военное детство — это сказывается,— объяснил отец.

— Ему неприятно, что я приехала,— сказала Женя.— Не надо было вам показывать письма.

— Что? — в смятении спросил Чесноков и сел.

— А ты поспал! — улыбнулась мать.

— Вставайте все, вставайте все, вставайте, люди доброй воли! — спел ему отец.

— Сережа, ты на меня сердишься? — спросила Женя.— Ты абсолютно прав.

— Сыграем? — сказал Коля, ставя на стул шахматную доску.

Чесноков, дико поглядывая на присутствующих, сделал ход. Некоторое время они играли молча. Зрители уважительно смотрели на шахматную доску.

— Ладья под угрозой, — сказал отец.

— Не подсказывать, — разозлился Коля.

— Зевки никогда не считаются, — возразила Женя.

— Новое правило!..

— Это не игра, — стояла на своем Женя, — когда человек зевнул!

— Сдаюсь, — сказал Чесноков.

Он встал и, покосившись на стол, походил по комнате.

— Может быть, тебе хочется погулять? — спросила мать. — Пойди погуляй, тебе это хорошо. И Женя с тобой пройдется.

— Может быть, он хочет один,— сказала Женя. — Зачем я буду ему мешать?

— Что значит мешать! — сказал отец. — Шагом марш, вдвоем веселей.

Женя поднялась, ожидая ответа Чеснокова.

— Конечно, идем, какой разговор,— встрепенулся Чесноков.

Они вышли на пустоватую дневную улицу.

— Я знаю, мне не надо было приезжать, — сказала Женя.—Когда ты без меня, ты что-то фантазируешь, и тебе кажется, что ты меня действительно любишь. А вот я приехала — и ты разочаровался.

— Только прошу, не надо меня сейчас ни в чем обвинять.

— Я тебя не обвиняю.

— Нет, у тебя такой вид, будто я тебя чем-то оскорбил.

— Ты меня ничем не оскорбил.

— Но я вижу, что ты не в духе.

— А ты?

— У меня есть на это причины.

— И у меня есть причины. Я все время завишу от твоего настроения. А твое настроение зависит от твоей работы. Только от меня ничего не зависит.

— Ах, я обязан веселиться? Вот я веселюсь: ха-ха-ха!..

— Не надо веселиться.

— Тогда я не понимаю, чего ты от меня требуешь.

— Я ничего от тебя не требую.

— Нет, требуешь!

— Не кричи на меня.

— Ну я вижу, у тебя воинственное настроение, тебе необходимо поссориться. Но можно не сейчас? Давай отложим.

— Давай.

Женя остановилась, а Чесноков некоторое время шел вперед, не замечая этого. Потом заметил и обернулся.

— В чем дело? Что случилось?

Женя что-то тихо сказала.

— Не слышу, — сказал он и вернулся.

Она поднялась на цыпочки и обняла его.

— Сереженька! Сделай что-нибудь, чтобы нам было хорошо. Придумай что-нибудь, постарайся.

Чесноков смотрел вдоль улицы. Прохожие, сколько хватал глаз, все, как один, обернулись и стояли, глядя на них.

Он сосредоточился, что-то решил и повел Женю дальше. И прохожие, словно только того и ждали, тоже пошли по своим делам.

Неподалеку от поликлиники Чесноков и Женя остановились. Он показал девушке, как идти обратно. Она пошла домой, а он направился в поликлинику.

В коридоре было пусто — время обеденного перерыва. Но из красного уголка, где обычно проводились пятиминутки, доносились голоса.

Чесноков пошел туда.

Дверь была отворена, но врачи и сестры сидели к ней спиной, и потому его никто не видел.

Собрание вела Ласточкина. За председательским столиком она чувствовала себя удобно, как дома. Опершись на ладошку, она слушала выступающих как бы рассеянно, но учитывала и замечала все.

— А, именинник! — улыбнулась она Чеснокову через дверную щель. — Вот, послушайте, как вас тут честят.

Все обернулись к нему. Врачи и медсестры улыбались, давая понять, что относятся ко всему этому несерьезно, понимают, что тут недоразумение, или случай, или чьи-то козни...

Чесноков насильственно улыбнулся в ответ: «Ничего, мол, я не унываю!..»

Однако люди доброжелательные, как это часто бывает, вели себя пассивно, считая что такой врач в заступничестве не нуждается. Выступала Вера, которая навещала Чеснокова дома. Ее возмущало поведение Чеснокова, его особое, привилегированное положение и вообще несправедливость отношения руководства к молодым специалистам. Поэтому она говорила возбужденно и сердито.

— Захвалили Чеснокова, в этом надо сознаться. И вот он уже имеет право посредине рабочего дня устроить себе прострацию и уйти с работы. Представьте себе на минутку, что произошло бы, если бы это разрешил себе кто-нибудь из нас, особенно молодые специалисты. А результат всего этого налицо: вместо одного зуба удален другой, а записан третий...

После нее поднялся Никулин, приглашенный сюда в качестве свидетеля и жертвы. Ему было неловко, что из-за него ругают Чеснокова. Страдания уже были позади, и теперь ему хотелось, чтобы все кончилось мирно и по-доброму.

У него еще побаливала десна, поэтому он говорил с трудом.

— Лишьно я нишего не имею просив тоуаришшя Шеснокова. Помимо того я хошю поулагодарить за отлишную рауоту тоуаришшя Уастошькину.

Этим он несколько нарушил ход собрания, и Ласточкина решила вернуть разговор в нужное русло.

— Может быть, мы послушаем виновника торжества? А то ругаем его, ругаем, а, может быть, он хочет что-нибудь ответить? Пускай объяснит нам, как он дошел до жизни такой.

Но Чесноков уже быстро шел по коридору прочь.

— Сергей Петрович! — услышал он за собой чей-то голос и побежал.

Заведующий райздравом Котиков был смущен и как говорить с Чесноковым — не знал.

— Нет, как это вы ухитрились, не могу понять. Не тот зуб! Это же чепе. Но уж записать-то надо было либо этот зуб, либо другой — как-то можно было бы объяснить. Но вы записали вообще какой-то третий!..

— Я прошу отпуск за свой счет, — сказал Чесноков.

— Это можно, — обрадовался Котиков. — Я лично считаю, что все дело в переутомлении. Отдохните, все будет в порядке.

Он даже проводил Чеснокова до двери и улыбнулся ему вслед, но тот уже этого не видел.

На улице Чесноков приметил Мережковского и хотел было куда-нибудь свернуть, но тот, увидев его, сам быстро перешел на другую сторону улицы.

Чесноков поднял воротник и шагал, не глядя по сторонам. Увидел еще одного знакомого, замедлил шаги и сделал вид, что вспомнил о важном деле, перешел через дорогу. Ему ни с кем не хотелось встречаться. Через некоторое время он снова увидел знакомого, опять сделал вид, что вспомнил важное дело, и перешел через дорогу обратно. Затем увидел еще кого-то, свернул в переулок, спрятался там под арку ворот и постоял, пережидая. Он ни с кем не хотел разговаривать, чтобы ничего не объяснять. Выйдя из ворот, он перелез через изгородь и быстро спустился к реке — лишь бы подальше от знакомых.

Мне довелось долгие годы прожить рядом с ним. Я был свидетелем его успехов и его падений... Сейчас передо мной те страницы его жизни, которые я не люблю вспоминать. Он ушел из поликлиники. Больные постепенно оставили его в покое и страдали от зубной боли, и лечились так, как это принято в наш еще несовершенный век.

Чесноков устроился преподавателем в зубоврачебное училище.

По утрам в коридоре толпились девушки, они были весело озабочены и здоровались со своим преподавателем рассеянно. Он тоже рассеянно здоровался с ними, сдавал в раздевалку пальто и проходил в учительскую. Оттуда с журналом в руке он шел в аудиторию. Приветствуя его, студенты вставали и садились. Это были веселые, но трудолюбивые молодые люди и девушки: специальность они выбрали трезво, не обманываясь иллюзиями.

— Бунчиков, Васильева, — выкликал он по журналу.

Студенты деловито привставали.

— Котикова, Черножукова. Вставать надо.

В аудиторию хотела войти опоздавшая, но Чесноков ее не пустил.

— Закройте дверь,— сказал он.

— Пустите ее,— попросила подруга, —ей неудобно, она комсорг.

— Надо приходить вовремя. Пожалуйста, Котикова. Тетради закройте. Прорезывание зубов.

Котикова вышла к столу. Она сделала удивленные глаза, улыбнулась и пожала плечами. Однако на Чеснокова это не подействовало, и она начала отвечать довольно бойко.

— В прошлый раз мы говорили про аномалии прорезывания зубов...

Приоткрылась дверь, в аудиторию заглянул студент в лыжном костюме.

— Закройте дверь,— не повернув головы, сказал Чесноков.

— Он за городом живет,— вступился кто-то.

— Надо раньше выезжать.

Опоздавшие, стоя перед дверью, посмотрели друг на друга и отвели глаза. Случайность, которая свела их здесь, была из тех, что иногда во много раз ускоряет медлительные процессы жизни.

Они пошли в буфет. Там молодой человек взял два компота. За высоким, как в баре, столиком они съели компот и пошли на улицу. Потом свернули к реке и стали смотреть на текущую воду.

Возвращались они намного более близкие друг другу, чем сорок минут назад. Когда они подошли к аудитории, то услышали, как Чесноков диктовал:

— Радикальное хирургическое вмешательство в этих случаях применяется только при...

Прозвенел звонок.

Чесноков закрыл журнал.

— Давайте закончим предложение! — жалобно вскричали девушки.

— Это длинное предложение, — возразил Чесноков. — Завтра.

Домой он возвращался не торопясь. Встречи со старыми знакомыми уже не смущали его. Вот идет Мережковский. Как всегда, он чем-то возбужден и поглядывает на прохожих боевито.

— А, мое почтение,— поприветствовал он Чеснокова.— Как жизнь?

— Благополучно.

— Как работа?

— Отлично.

Мережковский проницательно улыбнулся. Перемена, происшедшая с Чесноковым, видимо, подтвердила его ожидания.

— Да... Укатали сивку крутые горки.

Чесноков пошел дальше, а Мережковский смотрел ему вслед, посмеиваясь над парадоксами жизни.

Чесноков расстегнул пальто, сунул в портфель шарф и снял кепку. Было тепло, вдоль тротуаров текли ручьи. Он зажмурился, чтобы проверить, сколько можно пройти не глядя.

— Здравствуйте, Сережа! — услышал он голос Ласточкиной и открыл глаза.— Что вы делаете?.. У нас с вами какие-нибудь трения? Или как? Я что-то не пойму.

Мы легко прощаем тех, кому больше не нужно завидовать.

— Все в порядке, — сказал Чесноков.

— Вот и хорошо. А куда вы направляетесь? Пошли на реку, там уже загорают!

— Мне некогда, — сказал Чесноков.

— Нельзя все время заниматься делами. А то, может, за город, поползаем на лыжах?

— В другой раз, — сказал Чесноков.

— В другой раз будет поздно, — засмеялась Ласточкина.— Последние деньки...

Помахав ему рукой, она побежала по улице, потому что в такой снежный солнечный весенний день трудно просто ходить, невольно куда-то торопишься.

Чесноков шел по главной улице. Она блистала, звенела и щелкала капелью. Он шел, поглядывая по сторонам, выбирая, с кем бы поговорить, пошутить.

Вот молодая мама поссорилась с сыном, и они разошлись в разные стороны. Чесноков включился в эту игру и взял ребенка за руку. Тот не возразил, и они пошли вместе, пока мать не догнала их и, смеясь, не увела мальчика с собой.

Он остановился у киоска, купил открытку и, заслонив ее от капели, стал писать.

«... Если у тебя появится какая-нибудь возможность — приезжай. Здесь сейчас...»

По покатой площади он спустился к реке. Она текла ровно и сильно, неся на себе остатки льда. А у длинной каменной стены уже стояли лицом к солнцу мужчины в трусах и девушки в купальниках.

Чесноков улегся на днище опрокинутой плоскодонки, положив под голову портфель. Дятел, размахивая головой, бил клювом в черный ствол дерева. И еще один дятел не в такт долбил дерево. Они были похожи на деревянную игрушку, где два человечка колотят молотками. Над ними по небу передвигались облака.

Чесноков перевернулся на живот и стал смотреть на другой берег. Он был странен и ничем не похож на этот. Туманные поля, неясные холмы, иноземный город...

Рядом села девушка в платке. Ее друзья поодаль раздевались, чтобы позагорать у стены. Заметив, что Чесноков смотрит на нее, девушка улыбнулась и развязала платок. Ей было хорошо. И Чесноков улыбнулся. Ему тоже было хорошо.

— Сергей Петрович!

Его окликнула Ласточкина, которая в платье стояла у стены и загорала. Она смеялась и грозила Чеснокову пальцем.

— Главное — это не зависеть от мнений, — сказал Чесноков девушке, сидевшей на лодке. — Если ты стал слишком зависеть от мнений каких-то людей, беги от них куда глаза глядят.

— Это вы мне? — удивилась девушка.

— Я говорю вообще. Но если это вам пригодится, пожалуйста. Вообще, когда ты ни от кого и ни от чего не зависишь, освобождаются гигантские резервы времени просто для радости и счастья жизни.

Он встал и пошел вдоль берега к дому. Сплетаясь, синели лыжни. Со снежных высоток скатывались лыжники, многие были раздеты до пояса, у некоторых на груди висели транзисторы — то громче, то тише, то тут, то там звучала музыка.

Чесноков достал из портфеля газету, прочитал телевизионную программу и пошел быстрей.

Я не согласен с теми, кто клянет телевизор. Как иначе мы увидели бы спортивные соревнования, крупных артистов, писателей, ученых, передачи из Москвы и Ленинграда.

Чесноков любил телевизор. Он поставил его так, чтобы можно было смотреть, лежа

на диване. Под рукой у него всегда была книжка, чтобы почитать, конфеты, чтобы пососать, и соседские дети, чтобы было с кем обсудить передачу.

Но вот он взглянул на часы и поднялся.

— Дети, когда будете уходить, не забудьте выключить, — сказал он.

— А это кто? — напоследок спросил мальчик.

— Это крупнейший в Советском Союзе студент, — ответил Чесноков и ушел.

В те времена мы с ним виделись редко. Его тянуло к людям случайным, к таким знакомствам, которые не накладывали на него обязательств и никак не посягали на его независимость. Дружда всегда к чему-то обязывает.

Почему в этот вечер он пришел ко мне?.. Вероятно, потому, что, утвердившись в новых убеждениях, он захотел утвердить их и в глазах своих прежних друзей.

Маша уже спала — с тех пор, как уехал Костя, кончились песни, исчезли приятели, она ложилась рано, и я боялся, что мы ее разбудим.

— Давненько мы не виделись, — весело сказал он.— Как жизнь?

— Ничего. Как вы?

— Я неплохо. И даже более того: хотите видеть счастливого человека? Вот он. Я решил написать краткое руководство о том, как это делается.

— Тише, — попросил я, — Маша спит.

— Во-первых, я перестал суетиться. Раньше любая неприятность приобретала для меня огромные размеры. Теперь у меня вообще нет неприятностей.

— Завидую.

— Хотите, я вас научу?

— Буду рад. Только потише.

— Хорошо. Вот один из частных способов: посмотрите на улицу.

— Смотрю.

— И представьте себе, что это другой город. И живут в нем другие люди, которые вас еще даже не знают. И сразу все переменится. И все неприятности остались в прежнем городе, они забыты, их нет!

— Если вам действительно хорошо, то я за вас рад.

— Мне действительно хорошо!

Машу мы все-таки разбудили.

Она вышла непричесанная, заспанная, взглянула на Чеснокова хмуро и хотела уйти, но он сказал:

— Маша! Вы все время смотрите на меня так, словно решаете вопрос, что бы вам предпринять — зажарить меня целиком или нарезать и положить в салат.

Маша пожала плечами в знак того, что не понимает даже, о чем речь.

— Ладно, не будем выяснять отношения. Как поживают наши песенки? Сочинили что-нибудь новое?

— Нет!

— Что так! Население требует песен!

— Песен нет и не будет,— сказала Маша и хотела уйти, но Чесноков ее задержал.

— Так нельзя, Маша. Я должен с вами поговорить.

Я знал, что разговор этот добром не кончится.

— Не стоит, Сергей Петрович, пусть идет, у нее плохое настроение.

— Это по моей специальности,— обрадовался Чесноков.— Это я беру на себя!

— Вы хотите со мной поговорить? — спросила Маша.—Пожалуйста. Веселый человек, я хочу напомнить вам один случай из вашей практики. Помните, как вы не стали удалять мне зуб, а решили гнать зайца дальше?

— Был такой случай,— сказал Чесноков.— Там была одна сложность, комиссия.

— Ах, комиссия? Тогда все в порядке. Где она помещается?

— Она нигде не помещается, это была временная комиссия.

— Куда же мне адресовать заявление?

— Какое заявление! — рассмеялся Чесноков.

— Мне надо подать заявление, что в связи со всеми этими обстоятельствами оказались разбитыми две судьбы. Вот так получилось — две человеческие жизни...

— Не понимаю, — встряхнув головой, сказал Чесноков.

— И все, подумать, из-за одной временной комиссии, была бы хоть постоянная!..

— Маша, успокойся, — сказал я.

Я видел, что она уже не владеет собой.

Тут разозлился и Чесноков.

— В чем, собственно, дело? Товарищи! Я не могу нести ответственность за все зубы человечества!..

— Ну, ладно, я спать хочу,— скучно сказала Маша,— Нельзя ли тут как-нибудь потише?

— Подождите, вы меня обвиняете черт знает в чем. Я должен объясниться...

Но Маша так на него посмотрела, что я сказал:

— Потом, потом, Сергей Петрович. Мы об этом поговорим отдельно.

Чесноков, не прощаясь, вышел. В окно было видно, как он шел по улице, потом взялся вдруг руками за голову и сел на край тротуара. Я испугался и выбежал, но, увидев меня, он вскочил и быстро зашагал дальше.

На крыльце у его двери сидела неясная в темноте фигура. Он приблизился — это была Женя.

Случалось вам встретиться с любимым человеком в те минуты, когда вам тяжело, когда вам не везет? Помните восхищение, которое вы испытывали перед этим человеком — так недосягаемо безупречен и чист он по сравнению с вами? Вы помните страх его потерять, потому что в эти минуты вы не уверены в себе, в том, что вас можно любить? И благодарность за то, что он относится к вам по-прежнему, и надежду на то, что он все поймет и исправит?..

— Я не предупредила,— поднявшись, быстро заговорила Женя.— Но, знаешь, как раз дали стипендию, и я решила съездить.

Чесноков неуверенно шагнул к ней, и она пошла ему навстречу. Они обнялись и так, почти неразличимые в темноте, стояли долго. Он обнимал Женю, глядя поверх ее плеча в темноту. Когда она попробовала оторваться, чтобы передохнуть, или поговорить, или зайти в дом, Чесноков только крепче ее стиснул — он не хотел, чтобы Женя на него смотрела.

—Что-нибудь случилось? — спросила она.

— Да.

— Тебе не хочется говорить?

— Да.

— Тебя кто-нибудь обидел?

— Нет.

— Ты кого-нибудь обидел?

— Да.

Они стояли не разъединяясь. Чесноков сказал:

— Что-то со мной происходит. Я превращаюсь в собственную противоположность. Я потерял профессию. Скоро мои руки снова станут неразвиты, как у обезьяны. Я чему-то учу, но вместо меня могла бы читать курс машина. Я погибаю. Я погибаю.

Женя вздохнула.

— Что мы здесь стоим,— сказала она. — Пошли домой.

Они закрыли за собой дверь, и весенняя ночь вернулась к своим заботам. У всего снега, который лежал на ветвях деревьев, ночью хватало сил лишь на одну каплю. Она набиралась долго и на что-то со звоном падала, отмечая замедленное течение ночи.

Когда поднялось солнце, к ней присоединились другие капли. Они засверкали и зазвенели, торопясь и словно извиняясь, что поздно принялись за работу, но та, ночная, все отмеряла свои гигантские секунды, не подчиняясь общей суматохе.

Кто-то прошел по улице, напевая: «Пусть всегда будет солнце!..»

Где-то засмеялись сразу трое.

В доме открылась форточка.

Это Женя открыла. Кое-как просунула в нее голову, хотела посмотреть, что творится на белом свете, но от солнца не могла открыть глаза, чихнула и исчезла.

Из дому они вышли вместе.

Чесноков завел Женю во двор училища. Он нашел окна аудитории, где ему предстояло вести занятия, и посадил ее так, чтобы видеть ее оттуда. Послышался звонок, и он побежал в здание.

Он вошел в аудиторию. Студенты встали и сели.

— Где журнал?—спросил он и сам себе ответил:—Нет журнала, забыл. Ну ничего.

Он подошел к окну и посмотрел вниз. Вернулся, сел за стол и опять посмотрел в окно.

Девушки, сидевшие у окон, тоже посмотрели во двор, но ничего примечательного там не обнаружили.

— Так, надо начинать, — сказал Чесноков, но не начал. Он обхватил ладонями лоб, задумался.

Решив, что он забыл, на чем остановился прошлый раз, кто-то подсказал:

— Мы остановились на фразе: «Радикальное хирургическое вмешательство в этих случаях применяется только при...»

— Да, — встрепенулся Чесноков. — Но мы это немного отложим. Мне хотелось бы несколько перестроить занятия. Временно. Небольшое как бы отступление.

Он оглядел аудиторию.

— Почему не все? — спросил он.

— Опоздали, — ответили ему.

Чесноков открыл дверь. В коридоре у стенной газеты «Скальпель» стояли две студентки.

— Зайдите, — попросил их Чесноков.

Они удивились и зашли в класс.

— Мы тут решили немного перестроить занятия, так что присутствовать должны все. Записывать не надо, закройте тетради.

Все закрыли тетради.

— Прошу вас, перечислите мне виды зубной боли.

— Боли при пульпите, невралгические боли,— поднялась студентка.

— Адская боль бывает при пульпите, — сказал Чесноков. — Она возникает на несколько минут и повторяется каждые два-три часа. Усиливается ночью, при горизонтальном положении. Спасибо, садитесь. Какие еще есть виды зубной боли?

— Боль постоянная, ноющая.

— Пульсирующая боль.

— Зубная боль,— сказал Чесноков — это мучения физические и нравственные одновременно. Когда у человека болит зуб, ему кажется, что там происходит что-то таинственное и страшное. Если ты кому-нибудь пожалуешься, что у тебя болит зуб, то наверняка окажется, что у твоего собеседника в свое время зуб болел сильнее.

Так много видим мы забот,
Когда нас лихорадка бьет,
Когда подагра нас грызет
И резь в желудке.
А эта боль — предмет острот
И праздной шутки.

Это как бы комическое стихотворение. Но у римлян положено было писать стихами научные трактаты. Они понимали, что наука и искусство неразделимы. Не случайно искусство и науку они называли одним словом «арс». Я прошу вас слушать внимательно, это очень важно.

Чесноков волновался и потому говорил несколько сумбурно.

— Бойтесь человека, не любящего музыки, черна душа его, писал Эйнштейн. Потому что искусство — это гармония. Физик Дирак как-то сказал: это уравнение не может быть правильным, потому что оно некрасиво. Некрасиво! У вас должен быть художественный вкус. Вы должны учить свои руки. Вы должны уметь выпиливать из фанеры лобзиком, вынимать гвозди клещами, лепить из пластилина. На следующее занятие, прошу вас, принесите фанеры и лобзики или пилки и плоскогубцы и той группе скажите, это обязательно...

Женя сидела с поднятым воротником, засунув руки в рукава пальто и обратив лицо к окну. Перед скамьей натекла талая вода. Упершись каблуками, она приподняла носы туфель и постукивала ими.

В окне время от времени появлялся Чесноков. Он что-то говорил, воздевая руки, что-то протыкал, кого-то предостерегал.

Прозвенел звонок, и он почти сразу же выбежал во двор.

— Тебе не скучно? — спросил он.

— Что ты!

— Тогда тебе надо пересесть.

Он огляделся, определяя окна той аудитории, где ему предстояло вести занятия. Повел Женю на другую скамью, усадил и убежал.

На преподавательском столе лежала фанера, пилка, гвозди, плоскогубцы. Чесноков выпиливал из фанеры контуры гиперболизированного зуба.

— Смотрите внимательно. Потом каждый выпилит мне такой же зуб.

На посторонний взгляд Чесноков мог показаться в то время не совсем нормальным человеком. Но студенты, как уже сказано, люди практические, отнеслись к его стараниям в общем положительно. А некоторая странность его поведения даже импонировала.

— Теперь посмотрим, какой гвоздь можно здесь выдернуть без ущерба для государственного имущества.

Он быстро вынул плоскогубцами из стены несколько гвоздей. Потом вытащил толстый крюк, но напрасно: классная доска одним боком съехала на пол.

— Мальчики, помогите,— попросил Чесноков.

Студенты приподняли доску, он вколол в боковую планку несколько гвоздей и— по удару на каждый — вбил их в стенку.

Женя по-прежнему сидела во дворе и посматривала в окна училища. Прозвенел звонок. Вышли студенты. Они медленно передвигались вдоль забора, что-то в нем выискивая. Время от времени кто-нибудь останавливался и начинал тянуть гвоздь. Забор скрипел и шатался.

По утрам заведующий райздравом Котиков часть пути шел вместе с дочерью, которая занималась у Чеснокова.

— Знаешь, папа,— задумчиво говорила дочь,— он странный человек. Очень переменился за последнее время. Сначала мы обалдели, даже смеялись, а теперь к нему все бегают на лекции, изо всех групп.

— Это неплохо, это неплохо,—сказал Котиков.

— Но не в том дело. Мы за месяц, по-моему, получили больше, чем за все время учебы.

— Интересно, — сказал Котиков.

— Понимаешь, у него есть какой-то секрет, когда он говорит или показывает: иногда начинает прямо трясти, так, знаешь, здорово...

— Это хорошо, — сказал Котиков.

— О ком разговор, о Чеснокове? — спросила Ласточкина, присоединяясь к ним.— А знаете, мне нравится, что он так воспрял духом. Во всяком случае, это интересно. А может быть, и полезно.

— Я пошла, — сказала дочь и свернула к училищу.

— Девочка, может быть, и преувеличивает,— посмеялась Ласточкина. — Знаете, как в этом возрасте влюбляются в преподавателей... Но, во всяком случае, хорошо, что он перестал хандрить. Я рада. Правда, из-за того что он оторван от врачебной практики, в его методах есть что-то шаманское. Вам не кажется? Где-то это чересчур эффектно, нет? Человеку захотелось шума и грома. И вот он думает: каким бы способом этого добиться? Может быть, забиванием гвоздей? Оказывается, можно!..

— Не надо упрощать, — сказал Котиков.—Вы же понимаете, что не в гвоздях дело. Я, например, слышал...

— Нет ничего хуже, когда руководитель основывается на мнении своих домашних. Разумеется, девочка вам такого наговорит... Сначала запутался сам, теперь путает студентов...

— Что вы к нему привязались! — разозлился Котиков.— Главная ваша забота— Чесноков.

— Кстати, Чесноков меня беспокоит меньше всего,—усмехнулась Ласточкина.— Меня беспокоят его студенты. Когда они окончат училище и обнаружится, что они ничего не умеют, что мы им скажем тогда?..

— Что-нибудь скажем, — легко ответил Котиков. Подумал и добавил: — Кто знает, возможно, они будут больше уметь, чем мы...

Эту историю можно было бы на том и закончить, если бы ее не осложнило драматическое событие. Мой ученик, катаясь на лыжах, свалился с горы. Он получил сотрясение мозга и разбил зубы. Удалить их безболезненно мог только Чесноков. Моя дочь Маша, Котиков и я пошли к нему.

— Речь идет о жизни человека, — сказал я.

— Я не могу, — сказал Чесноков.— Вы же знаете, что я давно уже не практикую.

— Не стоит беспокоить Сергея Петровича, зачем ему рисковать своей репутацией, — сказала Маша.

— Я не боюсь за свою репутацию, я, правда, не могу.

— Нельзя сводить счеты с медициной, — сказал Котиков.— Нельзя обижаться на науку!

— Я не свожу счетов,— сказал Чесноков. — Я не могу! Я не могу!

— Как же вы тогда учите студентов? — спросил Котиков.—Если вы сами не умеете, чему вы учите студентов?

— Я плохо учу,— сказал Чесноков, отводя взгляд.

И мы ушли от него.

— Только не надо делать никаких выводов, — сказал я Котикову.—Он не виноват, его можно понять.

— Его нельзя понять, — сказал Котиков. — Когда человек отказывается выполнить свой долг врача, его простить нельзя!

— А если он, правда, не может? — сказала Маша.— Просто разучился.

— А если разучился, как же он может учить других? Я пошлю к нему на занятия специалистов, пускай разберутся.

Один за другим преподаватели брали свои журналы, отправлялись на занятия. У двери, вежливо пропуская их, теснилась комиссия — три человека, из тех, что уже приходили к Чеснокову, и Ласточкина. Чесноков нервничал, возился с портфелем, укладывая туда и вынимая обратно твердые куски пластилина. Он не спешил, он надеялся, что комиссия пойдет к кому-нибудь другому.

Мы бываем уверены в себе, независимы и держимся достойно более всего в то время, когда ни к чему особенно не стремимся душой. Но едва мы предприняли труд, который стал нам важен и дорог,— как мы становимся беспокойны, ожесточенны, как мы начинаем зависеть от всякого, кто может нам помешать!

— Что это у вас, Сергей Петрович? — спросила Ласточкина.

— Пластилин.

— Пластилин? А зачем? — удивилась Ласточкина.

— Лепить, — сказал Чесноков, и она засмеялась.

Все преподаватели, кроме Чеснокова, ушли из учительской. Главный член комиссии спросил его:

— А у вас что, нет занятий?

— У меня сейчас неинтересно, — сказал Чесноков. — Просто практическое занятие.

— Практика? — оживилась Ласточкина.— Напротив, это очень интересно!

— А почему вы пришли именно ко мне? — спросил Чесноков. — Объясните, в чем дело. У нас вообще нет условий, я давно хотел об этом поговорить. Нужна постоянная договоренность с поликлиникой, а то у нас нет больных. Оказалось, что одной студентке надо удалить зуб, будем практиковать на ней, но это же не выход!..

Ласточкина посмотрела на часы:

— Не будем тянуть, уже десять минут как начались занятия.

Чесноков пошел. Комиссия двинулась за ним.

Кресло в учебном кабинете было одно. В нем сидела девушка в белом халате и шапочке. В лицо ей ярко светила лампа. Она сидела, открыв рот, и другие студенты, тоже в халатах, по очереди подходили к ней, наклонялись и внимательно осматривали ее зуб.

Чесноков в сопровождении комиссии вошел в кабинет. Студенты поздоровались и раздвинулись, освобождая место.

— Случай всем ясный,— сказал Чесноков, осмотрев студентку.—Резекция нижнего моляра. Удаление сравнительно с остальными зубами часто представляет наибольшие затруднения. Где находится врач при удалении правых моляров? Завальнюк.

— Врач находится справа, несколько позади больного, лицом вперед,— сказала студентка.

— Приступайте, Завальнюк,— сказал Чесноков.

Завальнюк взяла со столика инструмент и стала позади больной лицом вперед.

— Ой, — на всякий случай сказала она и приступила.

Студенты сосредоточились.

— Трудный зуб, — сказала Завальнюк.

Больная деликатно застонала.

Завальнюк посмотрела на Чеснокова.

— Что-то не идет.

— Что значит, не идет? Наложите щипцы.

— Наложила.

— Продвигайте.

— Продвинула.

— Смыкайте.

Девушка опять застонала.

— Ну вот, — сказала Завальнюк, глядя на Чеснокова.

Больная тронула его за локоть, прося о помощи.

Ласточкина что-то шепнула на ухо главному.

— С ума сойти, с ума сойти,— повторяла она, вертя пальцами папиросу и не замечая, что говорит вслух.

— Завальнюк, сосредоточьтесь! — сказал Чесноков.

— Не кричите,—сказала Завальнюк. Она снова наложила шипцы, но от волнения у нее не ладилось.

Девушка в кресле застонала.

— Помогите вы ей,— сказал главный. — Нельзя же так.

— Она должна сама, — сказал Чесноков.

Ласточкина не выдержала и с досадой сказала:

— Сергей Петрович, как-нибудь прекратите это, вы же врач!

— Дайте сюда, — раздраженно сказал Чесноков. Он отер лоб платком, откашлялся и взял у Завальнюк щипцы.

Он не знал, что из этого получится, и пока еще не думал об этом. Но он должен был вести себя так, чтобы не напугать студентов, чтобы не торжествовала Ласточкина, чтобы не мучилась девушка в кресле. Это было главное. Забытое давно состояние овладело им вдруг. Он был почти ею: это он сидел с открытым ртом и устал так сидеть, это он боялся щипцов и новой боли и того, что, может быть, никому никогда не удастся вытащить этот злосчастный зуб!..

— Ей надо новокаин вколоть, — посоветовала Завальнюк,— а то уже все прошло.

— Вы думаете?..

Чесноков сосредоточился, и лицо его стало спокойным.

Рыжая студентка выскочила из кабинета в коридор. Она подсела к телефону и набрала номер.

— Это кинотеатр? Это Витя? Витя, сбегай к бабушке, пускай скорей идет к нам в медучилище, тут Чесноков удаляет зубы!..

Однако бабушка пришла поздно. В коридоре медучилища по два-три человека на стуле уже сидела очередь. Перед ожидающими стояла девушка, у которой Чесноков удалил зуб, и давала интервью.

— Ничего-ничего?..—спрашивали ее.

— Абсолютно.

— А сейчас?

— И сейчас ничего. Нет, какое счастье, когда ничего не болит!

В зубоврачебном кресле сидела маленькая девочка, над ней стоял Чесноков — возбужденный и спокойный, равнодушный и счастливый. Жужжала бормашина. Он сверлил девочке зуб, чтобы вставить пломбу. Смешно было бы останавливаться на этом и не стоило бы членам комиссии и студентам тесниться вокруг и смотреть, если бы девочка не вела себя так странно. Она тянулась навстречу шнуру бормашины, она слушала жужжание и не могла наслушаться.

Когда Чесноков поставил пломбу и сказал: «Вот и все!»,— девочка расстроилась и стала просить:

— Еще комарика! Хочу еще комарика!..

В ее жизни это случилось первый раз: живой, деятельный и, судя по всему, довольно крупный комарик, ничего не боясь, безвредно жужжал у нее прямо во рту.

— Комарика, — говорили друг другу студенты и члены комиссии.— Хочет комарика!..

Держа девочку на руках, довольная мать пробиралась к выходу, а в кабинет входил следующий пациент.

— Товарищи! Все вышли из кабинета! Все вышли!— требовал руководитель комиссии.

Но так как сам он выходить не стал, все только сделали символическое движение в сторону двери, но тоже остались в кабинете.

Чесноков направил на больного свет, осмотрел его и сказал, обращаясь к студентам:

— Итак, поднимаем кресло настолько, чтобы удаляемый зуб находился на уровне плечевого сустава врача.

Он поднял кресло и взял со стола щипцы.

— Вот как надо располагать пальцы. Тогда одной рукой легко и сдвигать и раздвигать щипцы.

Вот тут в этот момент, как теперь подтверждают многие, студентка Карпова и сказала:

— Сергей Петрович, можно мне?

По-видимому, ей очень этого хотелось, иначе она ни за что бы не посмела. Она была скромная девушка и никогда не лезла вперед.

Члены комиссии удивились, а подруги неодобрительно зароптали. Но она, мучаясь и проклиная себя, еще горячей взмолилась.

— Сергей Петрович, разрешите мне! Один раз и все. Прошу вас!

— Пожалуйста, — сказал Чесноков и отдал ей инструмент.

— Доктор, — забеспокоился больной. — А вы?

— А я здесь, я не ухожу.

Карпова сосредоточилась и на минуту стала равнодушна ко всему, кроме сидевшего перед ней человека. Лицо ее было спокойно, и только глаза возбуждены и даже веселы. Она наклонила голову, сделала почти незаметное движение рукой и, тихо ликуя, сказала:

— Все.

— А зуб? — спросил больной не сразу.

— Вот он!..

Кто-то догадался сфотографировать эту сцену. По счастливой случайности эта фотография у меня сохранилась. На ней хорошо видна Карпова, которая в этот момент кричала: «Вот он!», и Ласточкина, которая смотрела на Карпову, насильственно улыбаясь, и Чесноков, который тоже смотрел на Карпову, гордясь, удивляясь и предчувствуя все, что, быть может, ей придется испытать в жизни...

Р. ГРИГОРЬЕВ

Трасса соединяет сердца

ИТАК, ВПЕРЕДИ ГОДЫ КИНОНАБЛЮДЕНИЯ

В этом есть свои преимущества, своя прелесть, но есть и проигрыши. Вокруг шумит жизнь, рождая новые и новые факты, явления, события, а ты должен жить в жестких рамках избранной темы, методично, все глубже и глубже вгрызаться в ее материал. Отрешиться от всего другого. И даже перерывы в съемках не позволят отвлечься, а фильм будет закончен не раньше, чем через три года, когда нефть пойдет по трубам от самого Альметьевска до конечных пунктов магистрали на Одере, Висле, Дунае. «О, такой срок!» — обычно говорят мне и, конечно, ждут необыкновенного фильма (три года!), а я был бы счастлив сделать просто нормальную, хорошую картину, продолжающую, скажем, линию «Людей голубого огня». Мне полюбилась эта динамичная, романтическая область индустрии — прокладка газовых и нефтяных проводов, полюбились строители с их беспокойной, вечно кочевой жизнью. И когда, заканчивая съемки в Узбекистане, я узнал, что по просторам Европы потянут нить грандиозной нефтяной магистрали социалистических стран, я твердо решил — тема не исчерпана. Здесь новые краски, новые люди, новые проблемы.

Я предложил содружество оператору Игорю Бганцеву. Мне нравится его хватка, его почерк, хотя проявились они пока лишь в сюжетах для киножурналов и маленькой авторской новелле в фильме «Наши современники». Я всегда с удовольствием монтировал его сюжеты, лаконичные, продуманные, снятые как-то уверенно, свежо.

Нас поддерживает и студия и Комитет, наконец, обещают всяческую помощь руководители Главгаза СССР, которые так дружески и увлеченно отнеслись к нам во время съемок фильма «Люди голубого огня».

... Итак, нам все помогают и, как говорится, «создают необходимые условия», и мы выезжаем наконец на трассу — в районы Волги, в Куйбышев, Татарию, на Украину, в Белоруссию и далее — в Польшу, ГДР, Чехословакию, Венгрию. В далекий путь за первыми впечатлениями и первыми кадрами.

Более чем на пять тысяч километров протянется международная трансъевропейская нефтяная магистраль. Невозможно одним взором окинуть строительную площадку нефтепровода «Дружба», раскинувшуюся между Волгой, Вислой, Одером и Дунаем. Но чудесная сила кино поможет нам в фильме сделать именно это. Ибо в гигантской строительной площадке нефтепровода нам видится образ всего социалистического содружества, как бы единая строительная площадка трудящихся социалистических стран, идущих к коммунизму. Так мы определяем для себя идейно-художественный замысел будущего фильма.

Мы не ставим перед собой задачу раскрыть историю стройки. Самые яркие, интересные этапы, конечно, будут отражены. Но главное — связь строительства великой магистрали с жизнью, судьбами людей, государств, городов, рек, зримое выражение дружбы, братства народов, их единства, которое закаляется, крепнет в процессе стройки.

Уже первая поездка по трассе (очень быстрая — пять дней на страну) показала, какие серьезные трудности возникнут при съемке картины. География стройки огромна. Герои фильма находятся далеко друг от друга, в пяти разных странах. Быть рядом с каждым все время невозможно, и в то же время для фильма не должно быть пропущено самое важное, интересное в их жизни, труде, как и в жизни рек, городов, навечно связываемых трассой, наконец, в жизни самой стройки. Вот, например, воздушный переход через Вислу. Для того чтобы запечатлеть это уникальное сооружение, надо в течение двух-трех лет побывать здесь минимум четыре раза. А ведь таких объектов на трассе немало.

Вот когда возникает необходимость в сценарии, четко определяющем замысел, смотрящем вперед, нацеливающем на съемки главного. У меня всегда вызывает протест легковесное, пренебрежительное отношение к сценарию в документальном кино: фильм, дескать, все равно не будет похож на сценарий. А я думаю, что хороший, продуманный, честный сценарий, основанный на знании материала, во многом определит успех фильма. Во всяком случае, я всегда стремлюсь «решить», увидеть фильм прежде всего в сценарии. И тогда он обязательно будет похож на сценарий, даже если выпадут, заменятся иные эпизоды, люди, события.

В этом и состоит своеобразие документального сценария — ясный генеральный замысел будущего фильма плюс ежедневная проверка его жизнью, отбор новых фактов, штрихов, а может быть, и героев, наиболее ярко выражающих тему. Это особенно важно, когда фильм рождается в результате длительного кинонаблюдения. Для меня и подступом к сценарию и его прямым продолжением, дальнейшей разработкой являются дневники, помогающие разобраться в обилии новых и новых впечатлений от каждой поездки по гигантской трассе.

Задолго до окончания сценария в очаровательном, живописном древнем польском городе Казимеже на Висле, находясь у того самого места, где наши войска в 1945 году стремительно форсировали Вислу, я записал в дневнике:

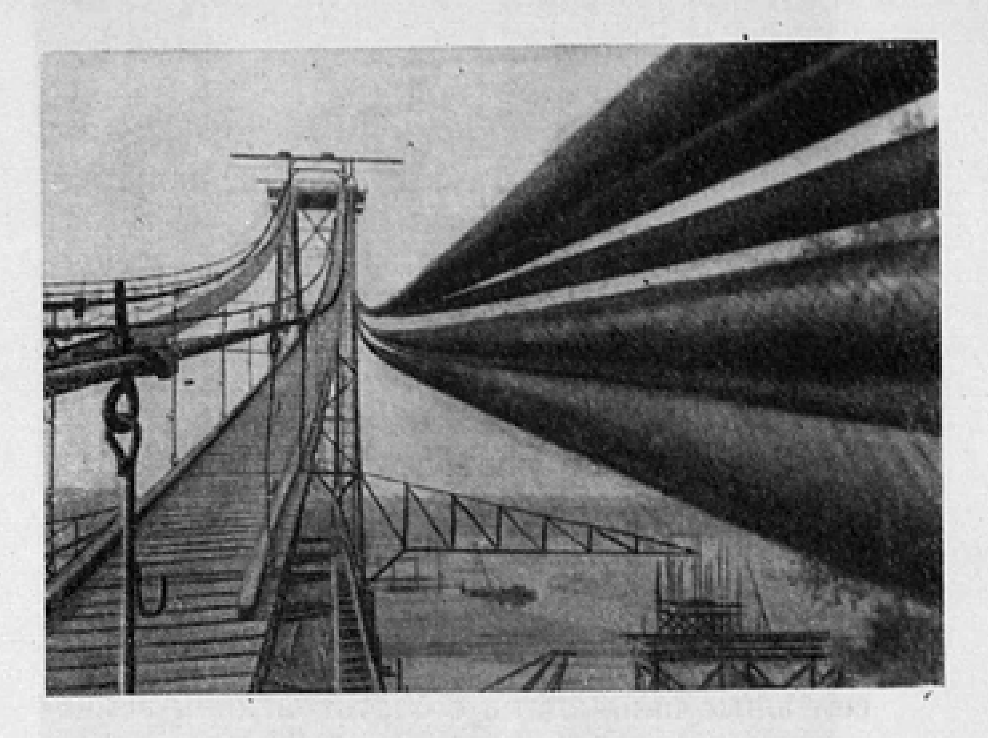
«Пусть на последних словах вступительных титров фильма уже слышатся широкие, нарастающие раскаты многоголосого солдатского «ура-а-а-а...». Это «ура-а-а-а», еще более могучее, продолжится, когда на экране возникнут первые кадры. Оно разносится над простором реки, смешиваясь с гулом артиллерийских орудий, разрывов мин и снарядов, стоном сраженных бойцов.

Советские войска форсируют Вислу. Покидают надувные понтоны, плоты все новые группы солдат, устремляясь вперед...

...И уже гремит «ура-а-а-а» над Одером, вспененным разрывами. Неодолимо движутся наши десанты.

...И идут боевые корабли дунайской флотилии по Дунаю, между Будой и Пештом, и дальше — в Чехословакии, у высокого берега, где раскинулась Братислава.

...Рядом с нашими воинами шагают солдаты Войска Польского, вступают на родную землю солдаты Народной армии Чехословакии.



Это могучее и грандиозное сооружение — воздушный переход нефтепровода «Дружба» над Вислой

Неудержимо движется вперед Советская Армия, неся свободу народам, порабощенным гитлеровцами: народам Польши, Чехословакии, Венгрии и самой Германии.

Да, с незабываемых дней победоносного наступления нашей армии, с дней, когда в жестоких сражениях решалась судьба человечества, хочется начать наш рассказ о дружбе, великой дружбе народов, одним из живых примеров которой является и международный нефтепровод социалистических стран.

Дружба не измеряется километрами. Но мы должны помнить цену свободы, помнить, что и каждый километр будущего нефтепровода завоевывался с боя, завоевывался кровью солдат-освободителей, прошедших дорогой боевых походов к Одеру, Висле, Дунаю от великой русской Волги...»

Эти строки дневника потом целиком вошли в сценарий как запев фильма.

И такой запев — не просто придуманный прием, он связан с воспоминаниями далеких военных лет. Вместе со своими боевыми товарищами — фронтовыми кинооператорами — я был свидетелем освобождения Венгрии, Чехословакии, форсирования Дуная...

Хожу сегодня по зеленым, уютным улицам милой, гостеприимной, обновленной Братиславы и вспоминаю 1945 год. Боевые корабли Дунайской флотилии подходят к братиславской пристани, их встречают ликующие жители города... Не забыть братские рукопожатия, дружеские беседы на улицах, не забыть,

как тянулись к нам руки детишек, как говорили им матери, показывая на советских солдат: «Запомните их, это наши освободители».

И это не были пустые слова. Чехи и словаки запомнили. Помнит и Братислава. Я хотел бы, чтобы каждый советский человек знал о том, что в ее городском музее как самые почетные экспонаты хранится под стеклом форменная одежда советского солдата и советского моряка. Где-то в музеях мира сверкают рыцарские латы и пышные мундиры полководцев, а здесь седые люди и совсем юные школьники с благоговением всматриваются в скромные и легендарные солдатские гимнастерки. А рядом — бережно перенесенный в музей кусок стены с сохранившейся надписью — «ПСД 47» и жирной стрелкой, указывавшей в незабываемом сорок пятом, где следовало искать пункт сбора донесений № 47. И опять-таки рядом с гимнастерками и обломком стены — экспонат наших дней: в больших аккуратных квадратных стеклянных банках — советская нефть, пришедшая в Словакию с волжских берегов. Ведь в Братиславе завершается одно из четырех направлений нефтепровода «Дружба». Город помнит и советские танки, возвестившие вместе с дунайскими кораблями конец фашистского рабства, он видел и советские трубоукладчики, тянувшие у самых его стен могучие трубы магистрали дружбы. И он знает: одно без другого было бы невозможно.

Так расширяется замысел: с образом строительной площадки сливается перекличка двух штурмов, двух битв, создавая единую сюжетную линию фильма. Только удалось бы это осуществить, «высказать» в полный голос.

Вместе с Юрием Ильичом Боксерманом, одним из авторов сценария, мы мечтаем встретить человека, в судьбе которого эта линия нашла бы свое конкретное документальное выражение.

Сколько раз за два года встречался я с Павлом Яковлевичем Гладковым, одним из руководителей Гипротрубопровода, главным инженером нашего раздела проекта нефтепровода «Дружба», активным творцом общего замысла великой магистрали. Интереснейший человек, большой знаток своего дела, он по-настоящему помог мне понять все величие задуманного, почувствовать и грандиозный размах и все детали небывалой стройки. Но только через год какой-то случайный мой вопрос раскрыл, что Павел Гладков, будучи инженер-майором железнодорожных войск, прошел в годы войны почти в точности весь тот путь, по которому пройдет сейчас труба на участке СССР — Польша — ГДР. Нефтяник еще до войны, он не знал, конечно, что в жестоких боях осваивает будущую трассу, по которой пойдет нефть к тем самым землям, где он гнал врага, неся освобождение миллионам людей... Но теперь братиславские экспонаты одухотворятся в фильме живой человеческой судьбой. Вот фотоснимки Павла Яковлевича тех военных лет, его ордена, карты фронтовых походов.

И может быть, именно на этой извлеченной из планшета, видавшей виды полустертой карте легли первые линии, намечавшие маршруты будущей магистрали, когда думал о ней инженер Гладков еще только на подступах к проекту.

И наверное, в фильме эту линию, проложенную на старой фронтовой карте, мы вдруг увидим и на глянцевитых кальках в просторных светлых залах проектных институтов. За окнами бурлит жизнь Москвы, Берлина, Праги, Будапешта, Варшавы, а здесь — тишина, здесь инженеры, топографы, исследователи трассы склонились над расчетами, чертежами... Русские, чехи, словаки, поляки, венгры, немцы...

Мы должны раскрыть зрителю смелое, новаторское решение проектантов — соединить нефтяные вышки Поволжья с нефтеперерабатывающими предприятиями Чехословакии, Польши, ГДР, Венгрии. Это в пять раз удешевит транспортировку нефти, откроет невиданные перспективы для развития химической промышленности. Длина магистрали с метровым диаметром труб на многих участках около 4670 километров (намного больше американского нефтепровода «Большой дюйм» (2190 километров) и Трансаравийского (1800 километров), почти на 3000 километров протянется советский участок, 700 километров — чехословацкий и т. д. Начнет нефть свой путь с берегов Волги у раскинувшегося среди холмов Татарии Альметьевска. Где-то рядом, кстати, Бугульма — город, комендантом которого в гражданскую войну был Ярослав Гашек. Сейчас там научно-исследовательский центр нефтяников Татарии.

Нашей группе еще предстоит побывать в этих местах.

...МЫ ВСЕ ВРЕМЯ В ПУТИ

Бывает, что съемочный день начинается в ГДР и заканчивается в Польше; бывает, что за сутки мы пересекаем три границы. Мы ведем одновременно съемки в пяти странах. Не знаю, как другим, но мне до сих пор не приходилось снимать фильм, в котором представлено столько народов и государств.

И в то же время мы живем как бы среди одного народа, доброго, дружелюбного, душевного. Я бывал и в капиталистических странах, встречал и там, как говорится, «хороших людей». Но в социалистическом мире совсем по-другому дышится, здесь иной тонус, иной весь образ жизни, иные принципы морали, долга, товарищества, деловых взаимоотношений. И очень жаль, что все это так мало раскрыто в произведениях нашей литературы, искусства, кинематографии.

Здесь повсюду, на каждом шагу ощущаем настоящую дружбу, братство, подлинный интернационализм.

В Плоцке, шагая по светлому залу насосной станции, взволнованно и восхищенно говорил мне Витольд Банасьяк, готовивший себя в... ксендзы, а ставший одним из участников великой стройки (подробнее о нем мы еще расскажем):

— Смотрите! Насосы и трубы из ГДР, электрокабель — из Венгрии, автоматика— из Чехословакии. Вот настоящая дружба!

...Снова и снова вспоминаю я и о встрече в Шведте, на строительной площадке химкомбината, встрече с советскими юношами в военных гимнастерках. На одном из участков стройки надо было во что бы то ни стало убыстрить важные работы, времени не хватало, и вот командование советских войск, расположенных в ГДР, предоставило для помощи свои части. На земле, откуда пришел к нам враг, дети тех, кто громил этого врага, помогали теперь строить новую жизнь. Немцы и русские работали рядом, работали весело, сплоченно, и виделся мне в этом символ единства, братства.

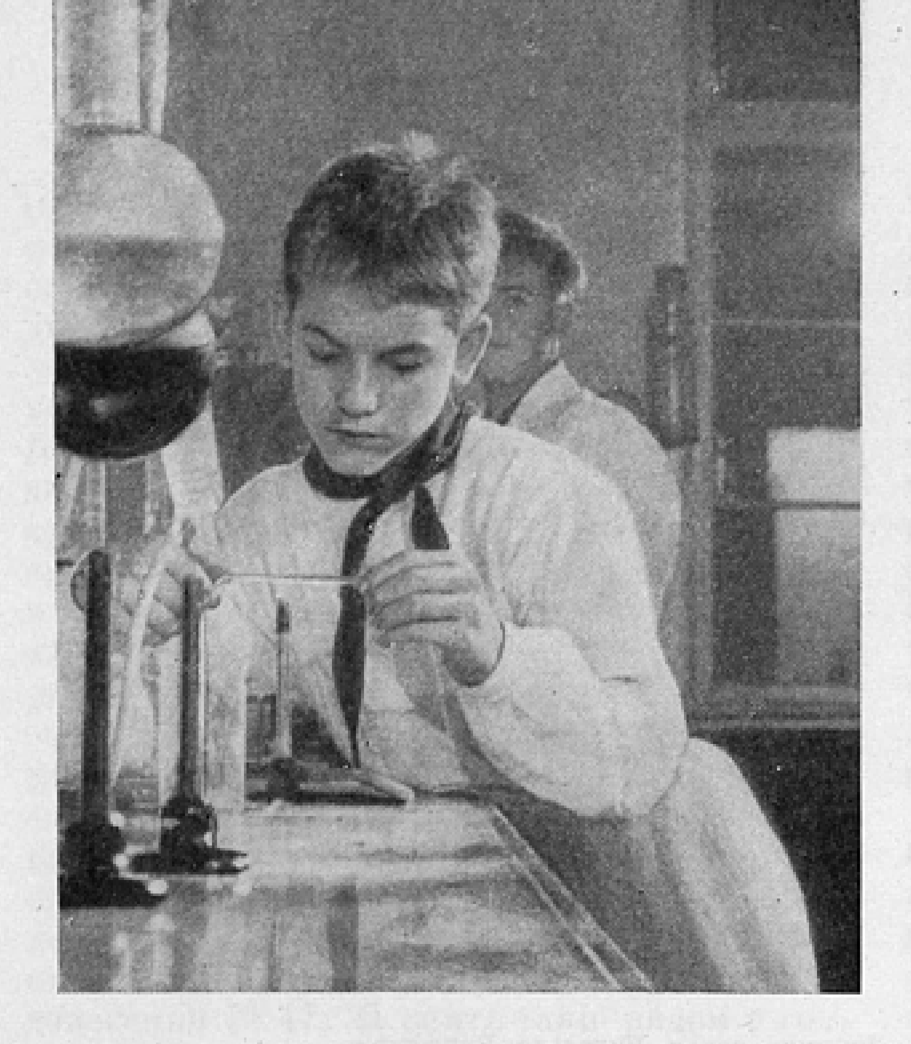
Да и сам наш фильм — процесс его рождения — живое проявление братской дружбы и сотрудничества. Фильм создает Центральная студия документальных фильмов. Но на основах взаимности в ответ на внимание, производственную помощь, которые оказываем мы в Москве кинодокументалистам социалистических стран, нам активно, я бы сказал, душевно, с открытыми сердцами содействуют документальные студии Варшавы, Праги, Братиславы, Будапешта, Берлина. «Русское чудо» было бы невозможно без Лихова переулка, — говорила мне на одной из встреч директор документальной студии ДЕФА товарищ Инга Кляйнерт. — И мы готовы вам ответить тем же здесь, на Отто-Нушкештрассе».



Дружная семья Витольда Банасьяка

В ГДР с нами работают, помогают в организации съемок наши старые друзья: ассистенты Аннели и Андре Торндайк, молодые, горячие Манфред Краузе и Рихард Хонфоссен, в Венгрии — спокойный, остроумный Оскар Берек, в Чехословакии — милая, энергичная, не знающая никаких препятствий Анна Борошова, в Польше — Михаил Горовиц, воевавший с гитлеровцами в рядах нашей армии и польского народного войска, ныне полковник запаса, человек предельно четкий, точный, любящий романтично вспоминать о былых военных походах.

Эти чудесные, внимательные, сердечные люди передают нашу маленькую группу друг другу, словно эстафету. И вот мы прощаемся с Богданом Чаркой, шофером «Варшавской вытворни фильмовой», человеком, который как будто даже и не знает, что существует в природе слово «авария»... А по немецкой земле нас мчит Ганс Кломфасс, много на



Он будет химиком. Школьники Шведта готовятся работать на химкомбинате и изучают химию

своем веку потрудившийся и немало переживший, безукоризненный водитель и заботливый «старейшина» экспедиции. А когда несешься по Словакии в машине Кароля Белицы, только успевай отсчитывать километры. Его удивительная сосредоточенность и осторожность за баранкой не мешают бесконечным расспросам в пути о нашей стране,

А это Бригита и Кармен Техлер...



воспоминаниям детства, озаренного встречами с советскими воинами, освободившими родное село, и описаниям двух дочурок. Возвращаясь в Братиславу, мы часто бывали гостями этой милой семьи...

...Десятки, сотни, тысячи километров в машине. В пути непрерывно идет уточнение, совершенствование замысла сценария.

Думаю, нельзя ограничиваться одной трассой, строительством самого нефтепровода. Надо показать, куда придет нефть. Как изменит она жизнь Плоцка и Шведта, Братиславы и многочисленных сел и городских селений близ Будапешта, где возникнут гигантские нефтеперерабатывающие, химические предприятия. Благодаря этому мы покажем сегодняшнюю новь социалистических стран. И наверное, где-то в фильме нужны большие эпизоды, пораздельно посвященные странам, чтобы не было все нивелировано, подстрижено под одну гребенку. И когда запомнятся признаки, приметы каждой страны, своеобразие фона, облик героев, можно и нужно по ходу фильма монтажно обобщать, объединять материал, развивая и утверждая идею единой строительной площадки. А «вести» действие должны реки, те самые реки, которые в начале фильма форсировала Советская Армия, армия освободителей.

И может быть, первой будет Одер...

ВОТ СВЯЗАЛА МЕНЯ СУДЬБА И С МАЛЕНЬКИМ ШВЕДТОМ НА ОДЕРЕ

По утрам, когда наша машина мчится к местам съемок по улицам города, мы встречаемся со многими его жителями, как со старыми добрыми знакомыми.

Изящным книксеном приветствует нас спешащая с портфелем в школу милая, большеглазая Кармен Техлер, дочь одного из наших героев, ставшего большим другом. На минуту задерживаемся мы у окна, откуда доносится стук пишущей машинки — это Вилли Зайбт уже с рассветом склонился над новыми страницами истории Шведта. Мы здороваемся с ним, и здесь же у его дома встречаемся с удивительно симпатичным и деятельным Вольфрамом Гротианом, руководителем городского отдела народного образования. Он интересуется, как прошли вчера съемки в школе. А уже в лесу на тропинках, ведущих от рабочих общежитий к комбинату, мы «перехватываем» парней из бригады

Руди Шредера и на своей машине подвозим их к строительной площадке.

Так начинается наше обычное утро в Шведте, городе, в жизни которого зримо видны черты новой, свободной Германии, городе, где вырастает грандиозный химический комбинат.

Сюда придет советская нефть, и тогда Одер породнится с Волгой.

А было время, когда по-иному встретились Одер и Волга. Наши солдаты, отстоявшие родные волжские берега в суровую зиму сорок второго года, радовались победной весне на Одере в сорок пятом. Они уничтожали гитлеровскую армию, неся свободу народам Европы, в том числе и городу Шведту, затерявшемуся в лесах Укермарка, старинному городу табачников, оскверненному казармами фашистской военщины.

Как свидетельствуют строки дневника издателя газеты «Шведтертагеблат» Фрица Шульца, в этих казармах в последние месяцы войны было расположено специальное секретное соединение № 00400, конструировавшее и совершенствовавшее грозные «ФАУ-2». С дневником нас познакомил Вилли Зайбт, бывший рабочий, наборщик, а сейчас руководитель знаменитой в ГДР шведтской детской технической станции и страстный историк родного города.

Гитлеровское командование возлагало на «шведтскую крепость» большие надежды. В дневнике мы читаем: «... сегодня Отто Скорцени, освободитель дуче, прибыл с эсэсовскими частями в Шведт и взял на себя руководство обороной города.

...Рейхсмаршал Геринг приехал в обед в город и обратился с речью к солдатам. Потом поехал на осмотр линии фронта».

Но дальше Фриц Шульц нервно записывает:

«...В городе публично вешают солдат за трусость и бегство.

...Соединение № 00400 оставляет город.

...Трибунал Шведта приговорил к смертной казни бургомистра... за то, что он покинул город без приказа об эвакуации. Он повешен на старом каштане на площади перед замком...»

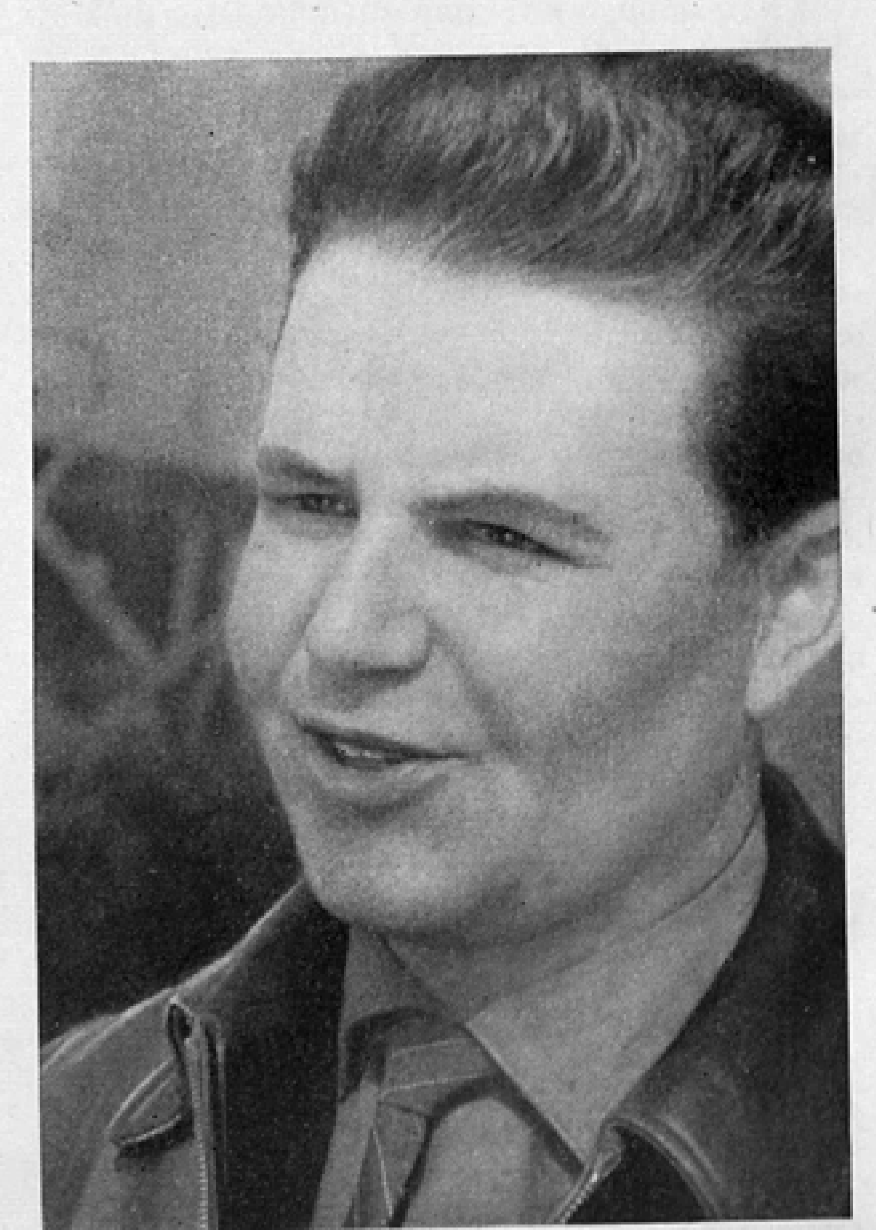
Так заканчивалась старая история Шведта.

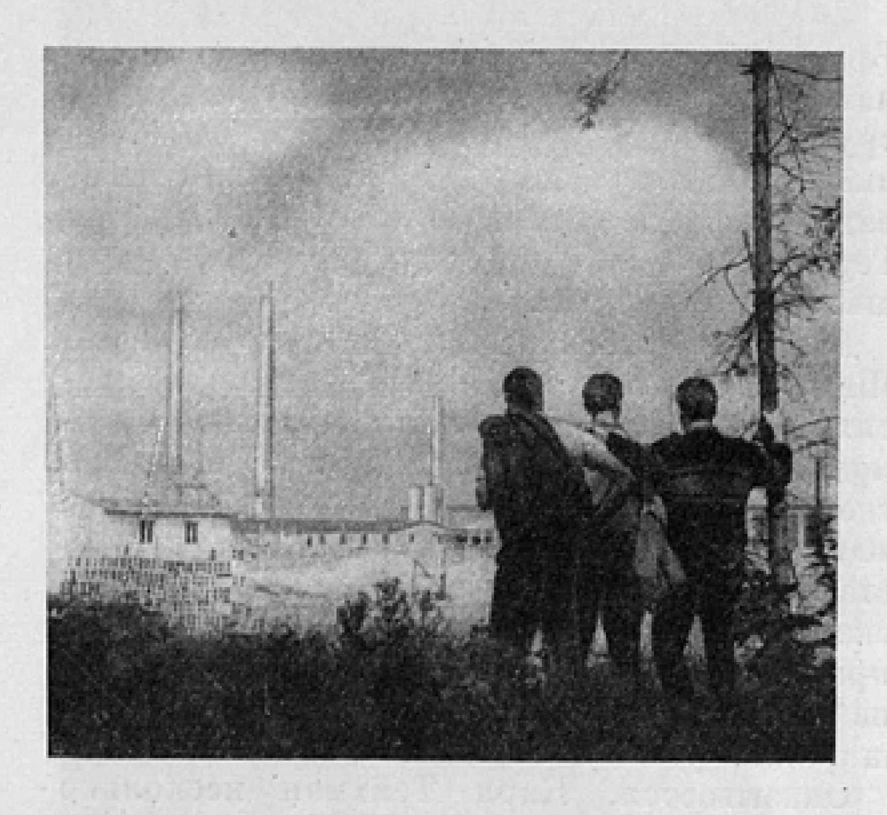
Ее следы мы увидели в местном музее: гравюры с изображением старого замка, бронзовая копия пышного монумента его владельца Фридриха Великого, курфюрста Бранденбургского... А рядом — уникальная коллекция причудливых курительных трубок разных эпох и широкие табачные листья. Говорят, их даже отправляли в Гавану, далекую сигарную столицу. Но вся Германия знала поговорку: «беден, как шведтский табачник».

В фильме рассказ о музее, да и вообще о Шведте, будет вести Карл Тейхман, семидесятипятилетний, но крепкий, статный, с молодыми, даже озорными глазами. Когда я сделал ему такой комплимент, он ответил: «От молодости не отказываюсь. А разве наш старый Шведт не стал молодым? Да и советская земля меня помолодила. Двадцать дней прогревал я свои кости в Сочи. А можно ли не помолодеть на «Авроре» или на светлых, широких улицах Москвы?»

Оказывается, Карл Тейхман несколько дней назад вернулся из СССР, куда ездил с группой ветеранов коммунистического движения ГДР. В компартию Тейхман вступил в 1921 году. Десятки лет он проработал на табачной фабрике в Шведте. Много раз был вожаком бастующих табачников, и тогда надолго отрезали его от мира решетки тюрем. В архиве Вилли Зайбта хранятся и снимки Карла Тейхмана в дни юности, дни борьбы. Мы их обязательно используем в фильме, столкнем с сегодняшним днем.

Инженер Эрвин Техлер — один из первых строителей Шведта





Первая встреча будущих строителей с химкомбинатом в Шведте

Руди Шредер — бесстрашный «покоритель воздуха», монтажник, руководитель бригады коммунистического труда



А сегодняшний день — это жизнь Эрвина Техлера.

При первом приезде молодой инженер был нашим гидом по Шведту и всей стройке, хотя участок непосредственно его деятельности ограничивался только подземными коммуникациями и дорогами. А через полтора года мы встретились уже с крупным инженером, уважаемым руководителем важнейших узлов гигантского строительства.

Мы подружились с семьей Эрвина — женой Бригитой, также работающей на стройке, и восьмилетней Кармен — ученицей второго класса, часто бывали в их светлой, со вкусом обставленной трехкомнатной квартире. Над письменным столом Эрвина — фотография отца. В последний год войны отец был призван в гитлеровскую армию и погиб на Восточном фронте. А юность сына прошла в Германии, не знающей фашизма. И становясь взрослым, он понимал: память истории, суровая судьба отца зовут к тому, чтобы по-новому решать судьбу своей страны. Он рос в рядах комсомола, стал коммунистом, членом СЕПГ. Он окончил машиностроительный техникум, а затем заочный факультет Дрезденского втуза.

С балкона квартиры Эрвина хорошо видна раскинувшаяся вдали строительная площадка химического гиганта, окруженная лесом.

«...Мы назвали этот лес Шведтской тайгой, когда впервые прибыли сюда,— услышит зритель нашего фильма рассказ Эрвина.— И расчистили в этой тайге шестнадцать квадратных километров. Стройка была объявлена молодежной. Ее романтика влекла юношей и девушек из Ростока, Магдебурга, Лейпцига, Дрездена... Они приезжали по путевкам Союза свободной немецкой молодежи...»

Сколько раз встречали мы (и снимали) в районе Шведта этих молодых ребят, как их здесь называют, «романтиков с чемоданчиками и книгами». Имена многих из них потом разнеслись по всему Одеру, всей Германии, как славные имена строителей. И один из славнейших — Руди Шредер — «бригадир строптивых», как его шутливо называют в Шведте.

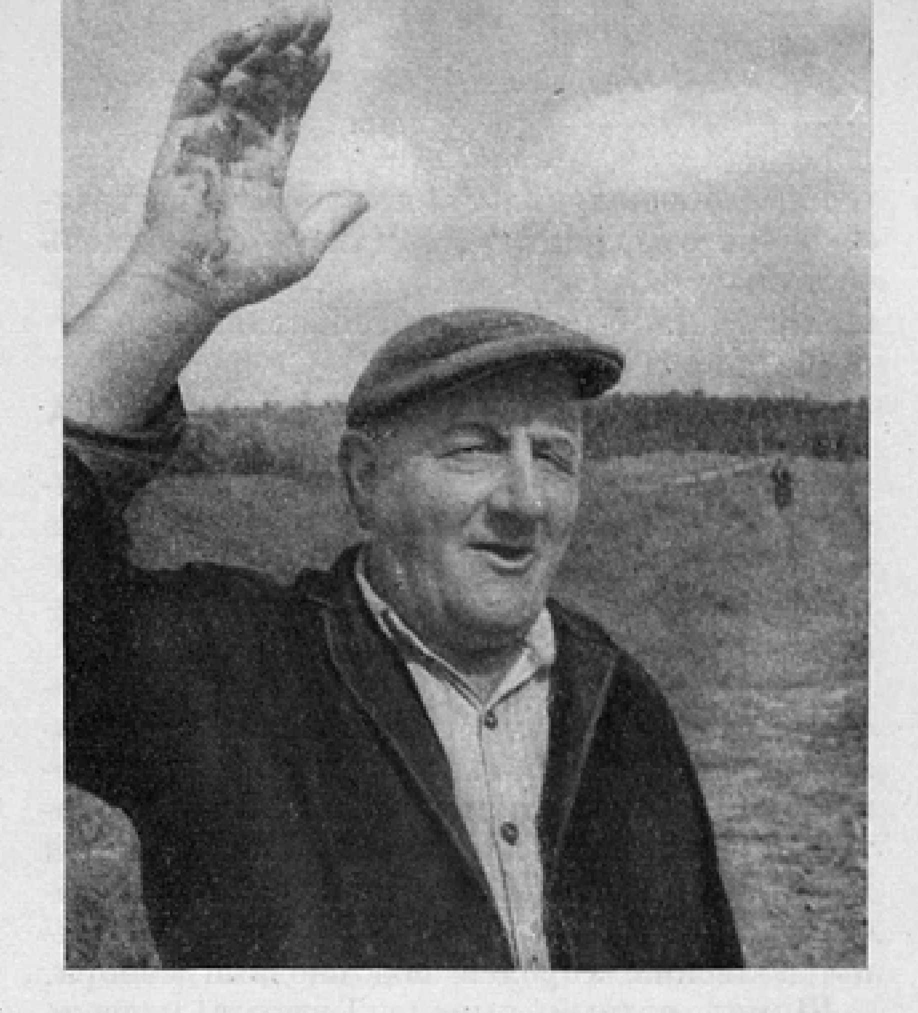
Правда, он уже не самый молодой и за свои 37 лет испытал такое, о чем не хочется вспоминать. Шестнадцатилетним юнцом забрали его на войну в 1943 году. На французской земле попал в плен к американцам. Проторчал у них до 1948 года. Навсегда за-

помнил день возвращения домой и особенно невидящие глаза брата Гердта, который ослеп в гитлеровской армии во время боев в Дании. «Надо изменить жизнь», — твердо решил Руди. Сын рабочего, сам рабочий, он стал в ряды тех, кто действительно на деле переделывал жизнь Германии, он вступил в ряды СЕПГ. А когда к Шведту потянулись первые метры нефтепровода «Дружба», двинулся туда и мастер-наладчик из Магдебурга Руди. Он быстро завоевал любовь рабочего коллектива ударной стройки. Особенно тянуло к этому коренастому, голубоглазому, спокойному и улыбчатому мастеру всех норовистых, всех, кто не мог ужиться в других бригадах, не мог «найти себя». Были среди них и любители «шикарной жизни» и попавшие в цепкий плен религии. А сейчас в бригаде Шредера почти все коммунисты или комсомольцы, и все первоклассные знатоки своего дела. Мы снимали бригаду в момент, когда она поднимала на сорокаметровую высоту семитонную деталь дымопроводной трубы. Это было захватывающее зрелище! И мы так увлеклись, что... не успели заснять. И Руди, каемся, повторил подъем детали специально для нас и снова за семь минут. К нашей радости, начальником Руди Шредера оказался инженер Эрвин Техлер. Они большие друзья.

Руди очень мило и смешно поет вместе с Кармен Техлер популярную песенку шведтских школьников, которая в подстрочном переводе на русский язык звучит приблизительно так:

Тянется, тянется,
словно змея,
От Куйбышева до Шведта великая нить,
Которая пересекает границы
и страны.
Клаус, Ян, Алексей, Нина и Мария —
Мы все помогаем ее строить.
Немного пройдет времени,
И по ней потечет нефть,
И тогда обрадуются Нина, Мария, Алексей,
Ян и Клаус...

В шведтской школе мы снимали, как ребята всем классом поют эту песенку, и именно об этой съемке расспрашивал нас уже упомянутый выше товарищ Гротиан из городского отдела народного образования. Это он познакомил нас с ребятами с детской технической станции, которые сделали миниатюрную светящуюся трассу нефтепровода и коллективно следят за продвижением трубы...



«Папаша Райниш» — бывший деревенский кузнец, а сейчас бригадир механизированной колонны строителей. ГДР

По Германской Демократической Республике трасса проходит всего двадцать семь километров. «Так уж получилось, ведь Шведт расположен близко от польской границы», — виновато объясняет Ганс Вольф, руководитель монтажных работ. Но тотчас же спохватывается и добавляет: «Правда, и эти двадцать семь километров — хороший орешек».

Когда мы впервые снимали работы на трассе, колонна Ганса Райниша сдвигала вставший на пути трубы гигантский валун размером два с половиной кубических метра. «Из двадцати семи километров семнадцать — мои», — с гордостью сказал нам всеобщий любимец «папаша Райниш», бывший деревенский кузнец, ставший великолепным специалистом по трубопроводам. «А все самые трудные переходы — мои», — добавил сварщик Руди Нойман, человек необычайной красоты и обаяния. Мы рады были вечером после одной из съемок вместе со всеми строителями отметить сваренный им тысячный шов. В одном из кочевых домиков, точно таких же, как и у нас в СССР, было торжественно и уютно. Мы весело и шумно провозглашали тосты за взаимные успехи строителей и кинохроникеров, за советско-германскую дружбу и по-мужски, немного стесняясь, признавались, что полюбили друг друга. Действи-

тельно, так получилось, что встречи на трассе очень сдружили нас. Далеко за полночь светились окна в нашем домике, а когда прощались, не было конца объятиям...

СПОКОЙНО НЕСЕТ СВОИ ВОДЫ ВИСЛА

Вот уже видны остроконечные крыши готического собора Плоцка. Город выходит прямо к холмистому берегу Вислы, который сейчас, в весенние дни, покрыт ковром цветущей сирени.

Здесь, на берегу и на улочках Плоцка, бросаются в глаза люди с мольбертами. С давних времен привлекает художников неповторимая старина тысячелетнего Плоцка, который девятьсот лет назад был столицей Польши: замок Пястов, Бенедиктинское аббатство, башенные часы XIV века, гробницы польских королей под сводами собора.

Шумит старый рынок. Танцует медведь на поводу у цыгана, забредшего сюда из табора, раскинувшего свои шатры на окраине Плоцка.

Медленно шествует по улице толстый монах. Едва вмещаясь в узких улицах, так же медленно движутся огромные плетевозы с трубами.

Судачат у дома старушки. Плескаются в луже голуби. Ленивое спокойствие улицы. Из открытой двери костела доносятся звуки молебствия.

И заглушая их, грохоча, проносятся машины с оборудованием.

Таким увидели мы Плоцк в первые минуты знакомства с городом. И таким «увидел» его объектив нашей камеры.

Да, новое и старое живет рядом в Плоцке. И все же побеждает новое. Даже любители старины, художники, уже рисуют не просто замок Пястов, а мчащийся на его фоне плетевоз с трубами, бродят с мольбертами не только по тихим, узким улочкам, но и в пыли, шуме строительной площадки комбината Петрохимии, который будет перерабатывать советскую нефть.

«Какие контрасты!»— восхищается очаровательная Анна Раховська из Лодзи. Мы несколько раз снимали ее за мольбертом в разных уголках города. Может быть, на этих контрастах и построить Плоцкий эпизод?

— Не увлекайтесь контрастами,— убеждает нас Якуб Хойнацкий, заместитель председателя городской рады народовой.— Смотрите, какой современный, растущий город!

Это о нем у нас спрашивали:

— Ну как, пан Хойнацкий уже прочел вам лекцию о городе?

Вопрос имел основание. Беспокойный, энергичный пан Хойнацкий три дня сопровождал нас по Плоцку и его окрестностям. И за это время ни на минуту не прерывал рассказ о любимом городе, его прошлом, настоящем и особенно будущем, связанном с приходом советской нефти, строительством химического комбината. Это определит жизнь всего населения, всех учреждений, даже Плоцкого... зоопарка, о расширении которого заботится его директор тридцатилетний зоотехник Тадеуш Таворский. С вдохновением он говорил мне:

— В Плоцк съезжаются тысячи строителей. С семьями, детьми. Сколько удовольствия могут доставить им крошка Бася, старый Фелек или грозная Тагира... При этом он нежно поглаживал ламу, кормил льва или разговаривал с тигрицей: «Кахана моя, кахана моя...»

Мы были в зоопарке с Люцией-Кристиной Домогальской и ее маленьким Арнольдом и имели удовольствие лично убедиться в том, насколько прав был его директор, убежденный в непосредственной взаимосвязи строящегося комбината и зоопарка. И Арнольд

Францишек Гломб — «король» электросварщиков польского участка «Дружбы»



и его мама провели несколько часов с четвероногими питомцами Тадеуша Таворского и получили подлинное наслаждение. А ведь Люция-Кристина Домогальская — одна из строителей химического комбината. И добавлю, одна из героинь нашего фильма.

Я увидел ее впервые на... экране. Польский режиссер и оператор Роман Вьенчек в своем фильме «Хроника великой стройки» (он ведет летопись Мазовецкой радинерии будовой) запечатлел первые двадцать метров дороги, проложенной под руководством молодого инженера Домогальской. Здесь еще бродили коровы, Люция-Кристина отгоняла их от теодолита. Я решил познакомиться с ней, сопоставить эти кадры с сегодняшним днем. И сегодня мы снимали инженера Домогальскую как маститого руководителя строительного управления № 53, уже проложившего тринадцать километров подпор для труб, семь километров фундаментов для эстакад, пятнадцать километров дорог...

...Когда в родном селе Домогальской услышали, словно чудесную музыку, сначала далекий, едва уловимый, а затем все более грозный, нарастающий гул советских орудий, десятилетняя Люция-Кристина из погреба наблюдала отступление фашистских танков. Она слишком рано вышла на улицу, танки огрызались, и девочка была ранена... Первую помощь ей оказали советские разведчики.

Люция-Кристина Домогальская выросла уже в новой, свободной народной Польше, в 1957 году окончила политехнический институт в Гданьске, строила дороги в разных концах страны, а теперь и ее жизнь связана с трассой «Дружба».

— Для меня эта трасса началась в тот далекий день,— говорит Люция-Кристина,— когда я увидела первых советских солдат. Непосредственные помощники Люции по управлению производители главных работ — инженеры Барбара Клятт и Тереза Гужиньська. Они приехали в Плоцк вместе со своими мужьями из Варшавы сразу же после окончания института. Теперь эту энергичную, напористую тройку называют «бой-бабы» и знают, что «эти женщины» со своим коллективом способны преодолеть любые трудности.

Мы были несколько раз в гостях у Люции и ее подруги, и они шутливо обучали нас и мужа Люции... твисту. Зигмунд как раз приехал на каникулы из Гданьска, где учится на химическом факультете, готовится работать на заводе, который строит жена. Он часто приезжал к Люции на стройку, приносил домашний обед или завтрак, помогал нам на съемках, приглядывался к рождающемуся заводу.

Мы снимали Люцию и Зигмунда на вислинском пляже, с трехлетним курносым и веснушчатым Арнольдом, вместе гуляли по расположенной высоко над берегом набережной древнего и теперь помолодевшего веселого Плоцка. Перед объективами наших кинокамер раскрывалась по-настоящему творческая, увлеченная, ну просто хорошая жизнь... А может быть, это можно определить одним словом — счастье?

...Разными путями люди идут к счастью. Сын сельского почтальона Витольд Банасьяк пять лет учился в духовной семинарии города Плоцка, учился прилежно, успешно окончил факультеты философии, канонического права, библистики... Но за год до посвящения в ксендзы, до окончания семинарии он ее... покинул. Решение сделать это пришло не сразу. Умный, пытливый юноша, он не пожелал слепо принимать религиозные догмы, все больше не соглашался с тем, что нужно только верить, он хотел еще и понимать. В семинарии великие законы жизни объяснялись схоластично, а он стремился познать настоящую правду жизни. И после долгих, мучительных раздумий он понял, что искать эту правду нужно не здесь, в холодных стенах семинарии, а в самой жизни.

Это было время, когда через тихий Плоцк мимо семинарии с шумом проезжали самосвалы, автокраны, плетевозы с трубами для магистрали «Дружба». Уже пришли первые строители на широкие просторы мазовецкой земли.

Витольд решительно, смело снял сутану и... оказался на улице.

В родной деревне он не мог показаться: родители осудили его поступок. Его приютила знакомая молодая семья плоцкого техника. А через месяц он уже работал на строительстве комбината.

Сейчас здесь хорошо знают двадцатипятилетнего бухгалтера Витольда Банасьяка, боевого деятеля Союза социалистической молодежи, руководителя школы комсомольского актива, вдумчивого, воинствующего, нетерпимого к недостаткам журналиста, корреспондента местных и варшавских газет.



Киногруппа 3-го Украинского фронта. Мы рады приезду братьев Васильевых. 1945

Корреспонденции Викса (так подписывается Банасьяк) популярны на стройке, их ждут, читают.

Три года назад Витольд женился, и Ева принесла ему чудесного сынка Дариуша. Скоро они получат квартиру в новом Плоцке, а пока живут в деревне у родителей жены. И эта дружеская «идиллия» и вся история Витольда так и «просились» в нашу картину. Ведь нефтепровод «Дружба» имеет прямое отношение к судьбе несостоявшегося ксендза.

...В один из дней вместе с неутомимым Виксом мы выехали на трассу. Мы должны были снимать знаменитого электросварщика Францишека Гломба, а Витольд писать о нем.

Францишек приветствовал нас легким кивком головы: он вел сварку и, видимо, не хотел отвлекаться, пока не закончит шов, не «наведет красоту». У нас было время, и мы слушали рассказ о том, чем же знаменит Гломб.

Оказывается, он сварил первый шов семисоткилометрового польского участка «Дружбы» и уже тогда сказал товарищам: «Я должен сварить и последний шов».

Завоевать право сварить последний шов на польско-советской границе — под этим знаком развернулось соревнование на трассе. И все время впереди Францишек.

Ему двадцать восемь лет, он окончил судостроительный техникум в Гданьске и, когда проходил практику на судоверфи, увлекся электросваркой. С тех пор без ее феерических огней он просто не представляет свою жизнь.

Он строил водопровод в Варшаве и после этого попал на «Дружбу».

— И не успокоюсь,— смеется Гломб,— пока не пожму руки советскому сварщику, пока не засверкают мои огни на том кусочке земли, где произойдет соединение труб.

— Мы еще посмотрим, чьи огни засветятся на границе, — спокойно говорит Ежи Войдинский, сварщик, который упорно соревнуется с Гломбом. Он немного старше Францишека, за его плечами тысячи швов на радиостанции в Рашине, восстановленном мосту Понятовского в Варшаве, химическом комбинате в Освенциме и уже две тысячи швов на «Дружбе».

И хотя пока непрерывно лидирует Гломб, Ежи Войдинский твердо решил на финише быть первым.

— Давайте пожелаем успеха обоим,— говорит Витольд Банасьяк.

И я с ним согласен.

До встречи на границе, дорогие мои друзья Францишек и Ежи. Успехов вам! Пусть ярче горят огни сварки, пусть будет наша советско-польская дружба всегда такой же крепкой, как стальные швы нефтепровода «Дружба».

ТЕЧЕТ ДУНАЙ

Его голубая даль открывается как бы с точки зрения женщины с пальмовой ветвью в руках, венчающей монумент Освобождения на горе Геллерт. Монумент прославляет подвиг Советской Армии, освободившей Венгрию.

Красивейшая прибрежная панорама Будапешта. И снова уходящая вдаль лента Дуная. Она и приводит нас в Сасхаломбатта, близ Будапешта. Сюда придет волжская нефть. На берегу Дуная вырастет самый крупный в республике Дунайский нефтеперерабатывающий завод.

Гремят взрывы, строители преодолевают твердый грунт. Рычат мощные бульдозеры, ведомые совсем юными пареньками. Бульдозер одного из них весь облеплен вырезанными из журналов фотографиями кинозвезд. Он любит работать «в их обществе».

Эти ребята, может быть, и не знают, что именно в этих местах войска Советской Армии выдержали натиск около тысячи фашистских танков, пытавшихся помочь гитлеровским частям, окруженным в Будапеште. Позже, стремясь предотвратить их бессмысленную гибель, советское командование направило в немецкий штаб парламентера. Он был предательски убит в спину. Вот стоит он, изваянный из гранита, как постоянное напоминание, призыв: будьте бдительны!

Разве забудутся далекие дни битвы за освобождение Будапешта? Со стороны Пешта съемки вела киногруппа 2-го Украинского фронта, которой руководил Алексей Лебедев. Я был начальником киногруппы 3-го Украинского фронта, чьи войска теснили гитлеровцев в районе Буды. Весь период боев в частях находились и снимали операторы Соломон Коган, Семен Стояновский, Джаваншир Мамедов, Владимир Афанасьев, Борис Рогачевский, режиссер Эмир Файк, «интенданты» киногруппы Григорий Мичурин и Соломон Левинсон... Они проявили большое мужество и организованность, запечатлели волнующие эпизоды героизма наших солдат и офицеров. Особенно трудно пришлось ныне покойному Борису Рогачевскому: гитлеровцы, вырвавшиеся из Буды, шли в леса по району, где он базировался со своей машиной и аппаратурой. В рядах воинской части ему пришлось принять бой, он был ранен.

А Иван Сокольников снимал парламентера, и когда он направлялся в штаб гитлеровских войск и когда наши воины склонились над его бездыханным телом.

...Сейчас апрель 1964 года, у подножия памятника парламентеру первые весенние цветы. Может быть, их принесли крестьяне из деревни Каполнаш, что неподалеку?

Помнится, во время боев за освобождение Будапешта здесь базировалась наша киногруппа.

Однажды меня разыскали в части и соединили по прямому проводу с членом Военного совета фронта генерал-полковником Желтовым: «К нам на фронт прибывают киноработники, режиссеры братья Васильевы. Поскольку это ваши товарищи, ваши коллеги, займитесь ими, помогите в выполнении поставленной перед ними задачи. О результатах доложите».

Я очень обрадовался этой вести и немедленно направился на базу, туда же вызвал операторов, которым можно было хотя бы на день отлучиться из своих частей, и мы устроили нашим друзьям торжественный и теплый прием. Нам было приятно встретиться с ними, узнать о жизни Москвы, Ленинграда, киностудий, даже расспросить о Доме кино, пышные премьеры которого в мирные дни мы нет-нет да и вспоминали в пыли и грохоте фронта. И помню, Васильевым было радостно встретить в действующей армии своих соратников по искусству. Они очень растрогались, говорили о том, что все киноработники гордятся мужественным творчеством фронтовых кинооператоров.

Братья Васильевы пробыли у нас несколько дней, они собирали материал для предполагавшегося фильма, и я и операторы всюду сопровождали их, знакомили с командованием частей, вводили в обстановку. А потом ночи напролет мы делились впечатлениями. Я рад, что несколько фотоснимков сохранили нам эту встречу на фронте.

Интересно вспомнить обо всем, находясь в Каполнаше сегодня.



Каждую свободную минуту Зденек Сухомел использует, чтобы записать новые строки в дневник

Вот на одной из улиц — белый уютный домик. Только небольшая часть стены осталась невыкрашенной, облупилась, потрескалась. И все же хорошо читаются написанные черной краской слова: «хозяйство Ксенофонтова».

Здесь живет семья сельского столяра Эрнхардта. Во время боев на венгерской земле в этом доме стояли артиллеристы-минометчики. «Сам командир полка Виталий Николаевич Ксенофонтов».

— Сначала вошли два солдата и сказали: «Здравствуйте. Все хорошо, все в порядке». Это были первые русские слова, которые мы узнали. С тех пор мы всегда любим говорить в нашей семье: «Все хорошо, все в порядке». Мы решили сохранить надпись на доме, хотя за эти восемнадцать лет много раз его обновляли. Вся семья очень подружилась тогда с советскими солдатами и офицерами, особенно привязался к ним Янош. Ему было шестнадцать лет.

Об этом рассказал старый столяр, сидя на завалинке у дома. А вот и Янош Эрнхардт — ныне начальник строительства насосной станции нефтепровода «Дружба», воздвигаемой около Каполнаша, и один из секретарей партийной организации района. Он радостно пожимает руки бригадиру Ласло Хорвату, довольно приговаривая: «Все хорошо, все в порядке».

«Все в порядке»,— вторит ему усач дядя Йозеф, знаменитый изолировщик. Он рад, на этом участке осталось изолировать последний метр: сейчас трубу нефтепровода скрепят с резервуарами насосной станции — завершен важный этап работ.

Но дел еще много.

Вот почему так озабочен Ласло Вашко — начальник строительства венгерского участка «Дружбы», один из лучших строителей Венгерской Республики. Он всегда на трассе: и в летний зной, и в зимнюю стужу, и в весеннюю распутицу, вот как сейчас, когда широко разлилась пограничная с Чехословакией река Ипа. Монтажники, а вместе с ними Ласло Вашко почти по пояс в воде. Напряженно следит Вашко за стрелкой манометра, идет опрессовка, испытание трубы под давлением...

Воду пустили издалека, с чехословацкой стороны, откуда приходит трубопровод в Венгрию.

Давняя пословица гласит: «скорей вода помирится с огнем, чем словак и мадьяр». А сейчас словак и мадьяр ведут общий нефтепровод «Дружба».

С давлением все хорошо, радуется Вашко и, поднявшись на возвышающийся над водой холмик, что-то кричит через реку, на противоположный берег... У его ног примостился, стараясь, как всегда, не мешать своим присутствием, звукооператор Кирилл Никитин с репортафоном.

Попутный ветер доносит к чехословацким строителям слова Вашко. И вот уже отвечает ему инженер Сухомел, разносятся его слова над рекой.

Но боясь, что из-за ветра слов не услышат, он дублирует свой ответ, стуча по трубе. С улыбкой слушает этот ответ Вашко. Для строителей, монтажников стук железа по стальной трубе — привычная, красивая мелодия. Помню, в чьем-то очерке мы читали, как один из строителей нефтепровода «Дружба» мечтал: «Вот было бы здорово после окончания стройки простучать по трубам до самого Советского Союза наш рапорт: все, мол, готово, можно пускать нефть».

...НО ВЕРНЕМСЯ НА ЧЕХОСЛОВАЦКУЮ ЗЕМЛЮ

Инженер Зденек Сухомел — главный проектант чехословацкого участка «Дружбы». Кажется, ему знаком каждый метр четырехсоткилометровой трассы. Его всегда можно увидеть на стройке, среди рабочих, и никогда он не расстается со своим пухлым блокнотом.

У инженера есть маленькая слабость: он немного пописывает, ведет дневник. Вот и сейчас он заносит в дневник запись об этом

памятном дне опробования трубы строителями двух республик.

Перелистываются страницы блокнота и оживают строки дневника инженера:

— слышны взрывы на Силицком плоскогорье — трубы пробиваются в известняковых холмах.

Колонны работают днем и ночью, обходят причудливые пещеры и лабиринты, образованные подпочвенными водами. Идут медленно, буквально по сантиметру.

А тут еще дожди. И наводнения.

Не помогает и подкова счастья, встречающая у входа в вагончик передвижного городка одной из колонн. Приходят с работы промокшие, грязные, сушат у печурок одежду и обувь.

Но когда отогреваются, долго не утихает песня.

Хорошо думается под эту песню о семье, о детях.

Но самые веселые песни звучали на трассе, когда колонны вышли к Дунаю, к Братиславе, что раскинулась на левом высоком берегу реки.

Проходят по Дунаю корабли — чехословацкие, советские, югославские, румынские, болгарские... И стал уже традицией их салют долгими гудками памятнику «Славин», который воздвиг словацкий народ на холме под Братиславой. У подножия памятника вечным сном спят сраженные в боях советские и чехословацкие воины, чьи имена высечены на гранитных плитах.

«Старший лейтенант Иванчук». Салют болгарского парохода.

«Ефрейтор Екатерина Милова». Салют румынского парохода.

«Солдат Владислав Чех». Салют советского парохода.

«Солдат Умурзаков». Салют венгерского парохода.

«Гвардии лейтенант Санников». Салют немецкого парохода.

...Советский солдат поддерживает раненого товарища, а им двоим помогает идти словацкий мальчик. Если камера «наедет» на эту скульптурную группу памятника «Славин», кадр выделит их лица, а на фоне в полудымке будут видны сверкающие резервуары химического комбината Словнафта.

Вот они все ближе — здесь все новенькое, блестит: гигантские цистерны, дистилляционные и нефтеперегонные башни, трубы, уходящие в небо, причудливые конструкции.

Скоро сюда придет нефть — задолго до окончания всей магистрали. И одним из первых, кто встретит ее, кто примет ее на крекинге, будет мастер Ян Томашевич. Но какой долгий, тяжелый путь прошел он, чтобы это могло свершиться.

Мальчишкой он работал на старом братиславском нефтезаводе на черных работах. В 1943 году юношу призвали в армию изменника Тиссо. Под Каховкой 2-ю пехотную дивизию должны бросить в бой. Утром дивизия пришла в Каховку, а вечером в полном составе перешла... на сторону Советской Армии.

И вот уже Ян Томашевич обучается в парашютно-десантной бригаде чехословацкого корпуса. Вместе с 38-й Советской Армией его корпус прошел через Карпаты. Двенадцать раз участвовал Ян в штурмовых боях на Дукельском перевале — «воротах в Словакию».

В 1944 году восстали словаки против гитлеровцев. Яна перебросили по воздуху на родную землю. Советский самолет приземлился на знамэнитом партизанском аэродроме «три дуба». Начались партизанские будни.

А потом победа. Ян восстанавливал разрушенные дороги, строил мосты, разминировал селения, поля, леса, Карпаты, которые фашисты буквально начинили минами при отступлении.

Путь, дважды пройденный Яном через Карпаты — во время войны и после войны

Словак Ян Томашевич — боевой партизан и передовой строитель «Дружбы»



в схватке с минами,— это тот же путь, который проходят сейчас советские строители карпатского участка «Дружбы»: 325 километров — самый сложный, труднопроходимый отрезок всей магистрали.

А КОЛОННА, ГДЕ РАБОТАЕТ ВАСИЛИЙ ДЗЯБЕНКО, ИДЕТ НА БРЕСТ, К ПОЛЬШЕ

Мне думается, что в рассказе о советском участке трассы (более 3000 километров) таится большая опасность: растечься, стремиться рассказать о многом, объять необъятное. Самое целесообразное — сосредоточиться вокруг жизни и труда одной колонны, проследить в фильме ее путь.

И мы избираем для этого колонну, где трудится Дзябенко.

Вот городок колонны, приютившийся в густой лесной чаще.

Утро. Жители домиков на колесах только что проснулись.

Привезли продукты в столовую.

Василий и Люба Дзябенко заботливо моют свой «москвич». Обычно с этого начинается день супругов.

Старшина Тихоокеанского флота, служивший на катере-охотнике, Василий Дзябенко стал строителем трубопроводов после демобилизации в 1955 году. С Любой он познакомился на трассе Радченково — Полтава, сын Володя родился на трассе Шебелинка—Днепропетровск, а дочь Лида — когда шли из Дашавы в Минск.

Сейчас дети у бабушки в Тарасовке под Киевом.

Вот пришло от них письмо, Василий и Люба словно видят их лица, слышат их голоса. И от этого как-то лучше работается.

Колонна Василия и Любы вошла в самую гущу белорусских болот и лесов. Где-то здесь проходили партизанские тропы: часто встречаются на пути строителей бывшие землянки и одинокие могилы партизан.

В скорбном молчании склонили головы у братской могилы Дзябенко и его товарищи.

Здесь похоронены советские и чехословацкие партизаны, сражавшиеся в этих лесах вместе, в одном отряде.

Шелестит ветер листьями деревьев, и словно издалека слышится песня «Шумел сурово брянский лес...»

Эта мелодия ведет весь эпизод. Под эту песню кинокамера пробирается сквозь непроходимые лесные чащи, как бы по партизанскому следу. Сливаются с песней звуки разрывов, нарастают, превращаясь в сплошной гул. Падают деревья. Лес окутывает густая дымка тумана.

Это взрывники расчищают путь трубе, путь бульдозерам, экскаваторам, трубоукладчикам.

> ...И сосны слышали окрест,
> Как шли, как шли с победой партизаны,—

все торжественней звучит песня, и с ней сливается шум машин колонны Дзябенко.

Она прошла сейчас лес, штурмует новое, может быть двадцатое, может быть тридцатое, болото. Строителям очень трудно, хотя помогает им великолепная техника: вертолеты виртуозно поддерживают трубы, ловко берет водные препятствия уникальный гусенично-понтонный экскаватор.

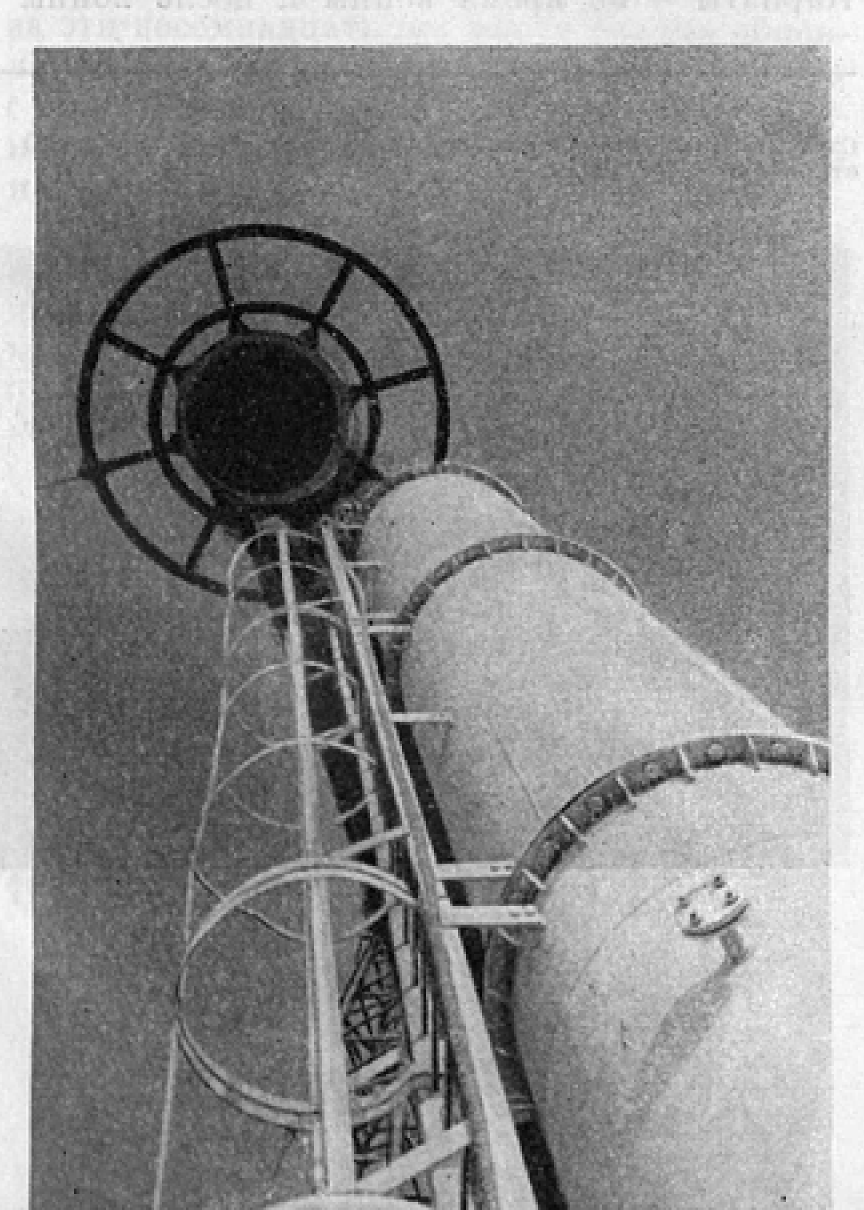
...А между тем лесные поляны вокруг покрываются сплошными грибными коврами. Огромный гриб прямо у самой трубы находит Люба.

Сегодня Василий и Люба как-то особенно нежны. Василий уезжает в Москву. Он будет учиться в школе начальников колонны.

Так и пройдет эта осень.

И вот Василий в Москве, изучает курс наук.

Все выше устремляются конструкции нового химического комбината



А родная колонна идет все вперед, вперед, к польской границе.

И только в разгар зимы возвращается Василий Дзябенко, теперь уже начальником колонны.

Вокруг — снега, снега... Дни и ночи бушуют метели, мешая двигаться дальше.

И лишь в последний день декабря, накануне Нового года, вдруг стихла метель.

Потеряно много дней. Колонна Василия Дзябенко решает провести предновогоднюю вахту на трассе.

...Горят костры. Пламя играет на лицах строителей, на лице Василия.

В это время Люба и другие женщины колонны готовят в городке новогодний стол.

А в заснеженной Тарасовке хлопочут у елки их дети Лида и Володя вместе с бабушкой.

Последние метры предновогодней вахты.

Пламя костров освещает высокую ель в лесу, украшенную самодельными игрушками.

Большая, увешанная украшениями, сверкающая елка в городке венгерских строителей магистрали. Здесь Янош Эрнхардт, Ласло Вашко, приехавшие к ним жены, дядя Йозеф.

Праздничный пирог ставит на стол Виола — жена Яна Томашевича в Братиславе. Любуются елкой маленькие Юрай и Ян.

Собираются за праздничными столами у Курбана Валеева в Альметьевске, у Люцин-Кристины Домогальской в Плоцке.

Шумно в шведтском кафе. Среди поющих традиционную немецкую новогоднюю песенку мы узнаем ребят из бригады Руди Шредера.

Почти все эти кадры мы уже видели на экране.

Мы знаем, в разные часы, может быть и дни, звучат в каждой из пяти стран новогодние тосты. Но в этом эпизоде фильма все знакомые нам строители нефтепровода «Дружба» соберутся как бы за одним столом и вместе, хотя и на разных языках, провозгласят тост: за социализм, за счастье, за успешное окончание великой стройки.

Наступит день, когда этот долгожданный миг станет реальностью, когда почти пять тысяч километров стальной нити прочно лягут в породнившиеся земли пяти стран. Волжская нефть начнет свой дальний путь.

И как бы осеняет этот путь В. И. Ленин, чей монумент возвышается на высоком берегу Волги. Нефть придет к нашим братьям из страны Ленина, который еще в 1918 году мечтал о «едином мировом кооперативе».

Да, скоро все это свершится, а пока в кинотеатре маленького немецкого городка Ангермюнде близ Шведта мы с волнением смотрим очередной позитив наших съемок, присланный из Москвы, из студии. Мы ведем длительное кинонаблюдение, это требует пристального изучения удач и неудач нелицеприятных оперативных выводов в ходе съемок. Нас всего пятеро: Игорь Бганцев, Кирилл Никитин, Рихард Хонфоссен, водитель Ганс Кломфасс и я, но от этого дебаты не становятся менее горячими и шумными: долго обсуждаем мы каждый кадр и каждый эпизод, извлекают уроки и операторы и режиссер...

...Уточнение, корректирование замысла продолжается. Такова природа документального фильма.

И продолжаются съемки...

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Пядь земли», 9 ч.

Сценарий Г. Бакланова; постановка А. Смирнова, Б. Яшина; главный оператор Ю. Схиртладзе; главный художник Б. Чеботарев; режиссер В. Проклов; оператор А. Дубинский; звукооператор Ю. Рабинович. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник Н. Звонарев.

В ролях: А. Збруев, Э. Суханова, Е. Урбанский, С. Курилов, М. Воронцов, А. Титов, В. Сускин, А. Голик, А. Петров, О. Форостенко, А. Чубаров, А. Зайцев, Л. Дуров, Ю. Волынцев, В. Денисов.

В эпизодах: Н. Бармин, В. Казанский, А. Бахарь, Ю. Киреев, Б. Гитин, И. Косых, Н. Губенко, В. Сергачев, Ю. Дубровин, В. Шибанков, С. Живанкова.

●

«Три сестры» (по А. Чехову), 12 ч.

Сценарий и постановка С. Самсонова; главный оператор Ф. Добронравов; художники: С. Воронков, И. Новодережкин; композитор В. Дехтерев; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер И. Битюков.

В ролях: Ольга — Л. Соколова, Маша — М. Володина, Ирина — Т. Мальченко, Андрей — Л. Губанов, Наталья — А. Ларионова, Вершинин — Л. Иванов, Кулыгин — Л. Галлис, Чебутыкин — К. Сорокин, Тузенбах — О. Стриженов, Соленый — В. Дружников.

В эпизодах: Л. Константинова, П. Винник, В. Степанов, Б. Смирнов, Н. Дубко, Г. Дударев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Легкая жизнь», 9 ч.

Сценарий В. Бахнова; постановка В. Дормана; главный оператор К. Арутюнов; художник М. Горелик; композитор Н. Богословский; текст песен А. Галича, В. Бахнова, Я. Костюковского; звукооператор Д. Флянгольц; режиссер К. Альперова; операторы: М. Царькова, С. Егоров. Комбинированные съемки: оператор А. Нисский; художник Ю. Миловский.

В ролях: Александр Бочкин — Ю. Яковлев, Маргарита Ивановна, она же «королева Марго» — Ф. Раневская, Галя — Н. Румянцева, Ольга — Н. Мышкова, Юрий Лебедев — В. Сафонов, Василиса — В. Марецкая, Муромцев — Р. Плятт, Гулина — Л. Гнилова, профессор — Г. Тусузов.

В эпизодах: Ю. Тимошенко, Е. Березин, С. Балашова, Г. Водяницкая, Н. Голубенцова, И. Жеваго, Н. Иванова, В. Кабатченко, Н. Кокорин, К. Лепанова, В. Маркин, Л. Овчинникова, С. Хитров, А. Чумина.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Гамлет» (по трагедии Шекспира), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Сценарий и постановка Г. Козинцева; режиссер И. Шапиро; главный оператор И. Грицюс; художники: Е. Еней, Г. Кропачев; композитор Д. Шостакович; звукооператор Б. Хуторянский; скульпторы: И. Зайцева, О. Скрыпко; фехтование И. Кох; операторы В. Чумак, А. Чечулин. Комбинированные съемки: операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художник Б. Михайлов.

В ролях: Гамлет, принц Датский — И. Смоктуновский, король — М. Названов, королева — Э. Радзинь, Полоний — Ю. Толубеев, Офелия — А. Вертинская, Горацио — В. Эренберг, Лаэрт — С. Олексенко, Гильденстерн — В. Медведев, Розенкранц — И. Дмитриев, Фортинбрас, принц норвежский — А. Кревальд, могильщик — В. Колпаков, первый актер — А. Чекаевский, второй актер — Р. Арен, третий актер — Ю. Беркун, священник — А. Лаутер.

В эпизодах: Б. Ильясов, П. Кильгас, Н. Кузьмин, Б. Морено, А. Попов, Ф. Федоровский, В. Щенников.

●

«Весенние хлопоты», 9 ч., цветной.

Сценарий Э. Шима; постановка Я. Фрида; главный оператор В. Фастович; художник Б. Бурмистров; режиссер М. Руф; композитор В. Соловьев-Седой; текст песен М. Матусовского; звукооператор И. Черняховская; оператор А. Сысоев.

В ролях: Женя — Т. Королюк, Сергей — В. Трещалов, Иван Иванович — Н. Крючков, отец Жени — А. Борисов, дядя Пудя — Г. Вицин, Володя — С. Соколов, Радик — А. Леньков, Клава — С. Дик, Костя — Г. Сысоев, дядя Миша — Г. Светлани.

В эпизодах: А. Лисянская, В. Карпова, В. Казаринов, Г. Богданова-Чеснокова, Г. Сатини, В. Курков, Н. Мельников, Е. Барков, Л. Чупиро.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Люди не все знают» (третья часть кинотрилогии по мотивам романов М. Стельмаха «Кровь людская — не водица» и «Большая родня»), 8 ч., цветной.

Сценарий М. Стельмаха, Н. Макаренко; постановка Н. Макаренко; главный оператор В. Верещак; оператор И. Шеккер; художник О. Степаненко; композитор П. Майборода; звукооператор Н. Трахтен-

берг; режиссер Н. Степанова; оператор Л. Кравченко. Комбинированные съемки: операторы: Н. Илюшин, Г. Сигалов; художник Г. Лукашев.

В ролях: А. Соловьев, А. Чернышев, Ю. Малышко, Ю. Перов, С. Данильченко, М. Бутакова, Г. Осташевский, П. Вескляров, В. Дашенко, М. Коханова, М. Заднепровский, А. Гашинский, В. Дальский, В. Смоляк, В. Скулме, П. Куманченко, А. Срибный, В. Сиденко, С. Стельмах.

В эпизодах: О Тальничных, Марта Стельмах, С. Смиян, Елена Бабышкина, В. Титов, А. Скибенко, В. Цимбалист, О. Куцен, В. Халатов, Г. Теслягр, Н. Гебдовская, А. Иванов, Н. Дуденко, С. Тинть, И. Мережинский.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Зеленый дом», 9 ч., цветной.

Автор сценария Б. Можаев; постановка А. Фролова; оператор И. Лукшин; композитор В. Соловьев-Седой; текст песни М. Матусовского; звукооператор В. Чулков; художник Ю. Истратов; режиссер А. Ильин.

В ролях: Силаев — В. Селезнев, Наташа — Д. Столбова, Анисимов — Д. Нетребин, Редькин — А. Ильин, Варя — О. Левашова, Ефименко — П. Хромовских, Селиванов — А. Мезрин, Елкин — Б. Тарабакин, Марфа Николаевна — Е. Максимова, человек в куртке — В. Макаров, директор леспромхоза — М. Буйный.

В эпизодах: Э. Брашкина, А. Булдыгин, М. Буторина, Надя Гордиевич, Л. Иванова, В. Саитов, Г. Самакаева.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Наш честный хлеб», 10 ч.

Сценарий И. Бондина; постановка К. и А. Муратовых; операторы: А. Рыбин, Ю. Романовский; режиссер И. Скиба; музыка Л. Бакалова, Б. Карамышева; звукооператор И. Скиндер; художник М. Заяц. Комбинированные съемки Б. Мачерет.

В роли Задорожного — Д. Милютенко.

В ролях: Г. Бутовская, Л. Калюжная, Л. Карауш, П. Любешкин, К. Маринченко, В. Мирошниченко, Ю. Тавров, О. Фандера, М. Чеботаренко, Г. Юхтин.

В эпизодах: Л. Алфимова, Л. Базильская, Э. Бочаров, Н. Грекова, А. Грызан, С. Зюбр, В. Красенко, Н. Лавринец, А. Оксанченко, И. Скиба, В. Титова, В. Чепкина, В. Шульгин.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Белый караван», 9 ч.

Автор сценария М. Элиозишвили; режиссеры-постановщики: Э. Шенгелая, Т. Мелиава; операторы: Г. Калатозишвили, Л. Калашников; художники: Д. Такайшвили, Х. Лебанидзе; режиссер Р. Шарабидзе; композитор И. Геджадзе; звукооператор М. Нижарадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Мартия — С. Багашвили (дублирует А. Алексеев), Мария — А. Шенгелая (А. Кончакова), Гела — И. Кахиани (А. Кузнецов), Важия — Г. Кикадзе (С. Коренев), Балта — М. Элиозишвили (Ю. Саранцев), Ягвира — Д. Абашидзе (Н. Граббе), Кивана — А. Купрашвили (Б. Баташев), Глахо — В. Донгузашвили (Я. Беленький).

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Любит — не любит», 7 ч.

Авторы сценария: М. Рабиев, М. Мелкумов, при участии В. Масса, М. Червинского; режиссер-постановщик А. Хамраев; оператор Б. Середин; художник-постановщик Г. Юнгвальд-Хилькевич; композитор А. Зацепин; текст песен Г. Регистана; звукооператор В. Бабушкин; режиссер Ш. Мулладжанов. Комбинированные съемки Н. Леонова. Постановка танцев Г. Головянца, Б. Джурбаева.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: Зухра — С. Азаматова, Тахир — Б. Ажурбаев, Кудрат — М. Арипов, Гульнора — С. Бородина, отец Зухры — А. Касымов, отец Тахира — А. Латфи, тетя Зухры — М. Якубова, ее муж — Р. Пирмухаммедов

Роли дублируют: Н. Гаврилов, В. Костин, А. Подгур, П. Суханов, Ж. Сухопольская, Л. Колпакова, Л. Малиновская, Е. Барков. Песни исполняют: Э. Уразбаева, В. Трошин, М. Магомаев.

●

«До завтра», 8 ч.

Авторы сценария: А. Давидсон, Т. Непомнящий; постановка А. Давидсона; оператор Н. Ардашников; художник-постановщик А. Фрейдин; композитор М. Таривердиев; звукооператор Я. Харон.

В ролях: М. Захариас, Э. Илиаду, М. Арипов, Т. Зейналпур, Е. Тетерин, Г. Юдин, Г. Стриженов, С. Белевендис, К. Тыртов.

В съемках принимали участие мастера спорта: С. Волхонский, Г. Назаров; спортсмены: А. Данилов, А. Микулин, Е. Петров; инструментальный квартет: Б. Рычков, Б. Мидный, И. Берукштис, Ф. Шабсис; поет Гюлли Чохели.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«Джура» (по одноименному роману Г. Тушкана), 11 ч.

Сценарий С. Нагорного, при участии Г. Тушкана; режиссер-постановщик А. Бергункер; главный оператор Ю. Сокол; главный художник А. Федотов; режиссер Б. Новиков; оператор М. Туратбеков; композитор Е. Брусиловский; звукооператор Э. Казанская. Комбинированные съемки: оператор Г. Варгин; художник В. Соловьев.

Роли исполняют: Джура — М. Асанбаев, Айша, мать Джуры — Д. Куюкова, Козубай — М. Рыскулов, Муса — Н. Турсунбаев, Ивашко — Ю. Родионов, Зейнаб — Р. Табалдиева, Кучак — К. Умурзаков, Аксакал — И. Тюменбаев, Тагай — Н. Жантурин, Шараф — С. Джумадылов, Балбак — Н. Рахимов.

В эпизодах: А. Айбашев, А. Киргизбаев, М. Маниязов, М. Бошкоев, С. Бийназаров, С. Кумушалиева, И. Рыскулов, О. Тельтаев, Т. Океев.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Петух и краски», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Сутеев; режиссер Б. Степанцев; художники-постановщики: А. Савченко, П. Репкин; художник О. Геммерлинг; оператор М. Друян; композитор И. Якушенко; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Ю. Бутырин, А. Коровина, О. Столбова, С. Жутовская, Е. Комова, В. Арбеков, В. Колесникова, К. Чикин, В. Караваев, Л. Резцова, В. Арумин, К. Чикин.

Роли озвучивали: К. Румянова, Р. Зеленая, Ю. Юльская, Л. Миров, Г. Вицин.

«Фитиль», № 22 (всесоюзный сатирический киножурнал»), 1 ч., цветной.

«Колобок» («Союзмультфильм»).

Автор Л. Мирский; режиссеры и художники: В. Пекарь, В. Попов; оператор М. Друян; композитор И. Арсеев.

«А как у вас?» (ЦСДФ).

Авторы: В. Безуглый, С. Киселев; режиссер-оператор С. Киселев; композитор Ю. Левитин.

«С чего бы это?» («Мосфильм»).

Автор и режиссер А. Митта; оператор М. Дятлов; композитор Ю. Левитин.

В ролях: З. Гердт, П. Винник.

«Галочка» (Одесская киностудия).

Автор Ю. Яковлев; режиссер Р. Василевский; операторы: Р. Василевский, Н. Луканев.

Главный редактор С. Михалков.

●

«Фитиль» № 23 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Устами младенцев» (Минская студия кинохроники).

Автор и режиссер Л. Миллионщиков; оператор И. Ремишевский; композитор Ю. Левитин.

«Эстетика поведения» («Мосфильм»).

Автор В. Полонский; режиссер А. Митта; оператор М. Дятлов.

В ролях: М. Виноградова.

«Где же справедливость?» («Мосфильм»).

Автор и режиссер Е. Карелов; оператор М. Дятлов; композитор Ю. Левитин.

В ролях: Вася Бычков, В. Ананьина, Г. Георгиу, С. Геллер, З. Федорова.

Главный редактор С. Михалков.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Ночь среди дня» (по роману Бориша Палотаи Умолкнувшие птицы»), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария, режиссер, художник Золтан Фабри; оператор Янош Тот; композиторы: Петер Этвеш, Янош Гонда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Главные роли исполняют и дублируют: Габор Надаи — Лайош Башти (дублирует В. Балашов), Агнеш— Эрика Сегеди (Р. Макагонова), Янич — Ференц Ладани (Б. Кордунов), Марианна— Илона Береш (О. Красина).

●

«Как дела, молодой человек?», 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Шандор Шомоди Тот; режиссер Дьёрдь Ревес; оператор Ференц Сечени; художник Жужа Лазар; композитор Сабельч Фенеш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Шандор Балинт — Ференц Каллаи (дублирует А. Консовский), его жена — Клари Толнаи (Н. Никитина), Андраш — Балаж Костолани (Алик Ткаченко), Кати — Тери Фёльди (Юля Кузнеченкова), Аги — Кати Дудаш (О. Громова), учитель — Шандор Печи (Ю. Саранцев), парторг — Габор Агарди (О. Голубицкий).

●

«Куба, 1958 год», 8 ч.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Авторы сценария: Рене Хордан, Хосе М. Гарсия Аскот, Хосе Солер Пунг, Хорхе Фрага, Хулио Г. Эспиноса; режиссеры: Хосе М. Гарсия Аскот, Хорхе Фрага; операторы: Отелло Мартелли, Хосе Табио; художники: Роберто Микели, Педро Г. Эспиноса; композиторы: Бебо Вальдес, Феликс Герреро, Наталио Галан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Рикардо Лима, Луис А. Рамирес, Педро П. Асторга, Дулсе Веласко, Хулиа Астовиса, Серхио Корриери, Иоланда Аренас.

Роли дублируют: К. Тыртов, Р. Макагонова, В. Тихонов, А. Кузнецов, Н. Граббе, О. Мокшанцев.

●

«Ох, уж эти девушки!», 7 ч.

Производство студии «Монголкино», МНР.

Автор сценария Ч. Лодойдамба; режиссер Р. Доржпалам; оператор Х. Дамдин; художник Л. Гава; композитор Л. Мурдорж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Жамц— Г. Гомбосурэн (дублирует Н. Граббе), Дорж — Д. Дамдинсурэн (И. Рыжов), Долгор — Т. Цэвэнжав (М. Гаврилков), Дуламсурэн — Мандах (К. Румянова).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А07681. Подписано к печати 19/VIII 1964 г. Формат бумаги 82×108¹/₁₆

Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1). Учетно-издательских листов 17.81

Тираж 26 690 экз. Заказ 3416

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома» Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.

Индекс 70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1965 год ПРИНИМАЕТСЯ в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.